Constantin Meunier

et son Œuvre

Éditions de la Plume.

Constantin Meunier

ET SON ŒUVRE

Il a été tiré à part :

TROIS CENTS exemplaires numérotés dont *cinquante* sur Chine et DEUX CENT CINQUANTE sur velin.

N° 22



BUSTE DE CONSTANTIN MEUNIER
Par Victor Rousseau

Constantin Meunier

ET SON ŒUVRE

PAR

MM. Léon BAZALGETTE, Raymond BOUYER, Eugène CARRIÈRE, Eugène DEMOLDER, Jules DESTRÉE, Louis DUMONT-WILDEN, FAGUS, André FONTAINAS, Gustave GEFFROY, Mécislas GOLBERG, Edmond JOLY, Hubert KRAINS, Marius-Ary LEBLOND, Maurice LE BLOND, Tristan LECLÈRE, Camille LEMONNIER, Maurice MAETERLINCK, Roger MARX, Octave MAUS, Charles MORICE, Maurice des OMBIAUX, Edmond PICARD, Edmond PILON, Sander PIERRON, Auguste RODIN, Jens THIIS, Gustave VAN ZYPE, Emile VERHAEREN.

Trente-neuf reproductions d'œuvres du Maître.



PARIS
ÉDITIONS DE LA PLUME
54, rue des Écoles, 54
MCMV

Lettre de Constantin Meunier

concernant le présent volume.

Il me reste maintenant
un devoir a remplir
c'est de remercier les
nombreux collaborateurs,
amis, et inconnus du
moins personnellement
vous mon cher Mlle Bosc
pour la façon intelligente
et artistique que vous
avez apporté à cette pu
blication —
aux littérateurs et artistes
qui de leur plume autorisée
en donné sur mes
œuvres des appréciations
trop élogieuses souvent
et tout en voulant retenir
et très indiquer un bilan
de ma vie qu'une
carrière bien remplie
de bon ouvrier — et
de probité artistique
en y mettant un peu
beaucoup de mon
cœur
à vous tous merci

C. Meunier

Bruxelles 12 Janvier 1904

Constantin Meunier

On est ici devant une épopée humaine : une légende de vie surgit, essentielle et profonde.

Meunier, à travers cette expression d'art, prend rang parmi les autochtones et les absolus. Comme les simples et les forts, il se dénonce un primitif renouvelant la loi de Beauté.

Il n'est pas d'autre sens à la primitivité : elle s'applique aussi bien à l'état de connaissance avancée qu'à la période ingénue de formation.

Elle se mesure à l'apport de sève vierge qui étend et diversifie les aspects de l'art.

Meunier suscita une forme d'émotion nouvelle. Il mérite ainsi de figurer à côté des deux maîtres qui assumèrent le plus intensément l'intellectualité esthétique de la fin de ce siècle : Puvis par le rêve infini des âges, Rodin par le paroxysme nerveux de la passionnalité.

Le rythme, la vie évolutive et cadencée, suivie dans ses ressauts et ses flexuosités, voilà ce qui s'avère chez lui primordial et contribue à ce don de la constructivité, qui totalise tous les autres.

Aucun art n'est plus sobre, avec des indications plus fortes. Aucun

n'établit avec plus de netteté la relation des dessous avec la charpente et la correspondance des mobilités de la forme avec l'action.

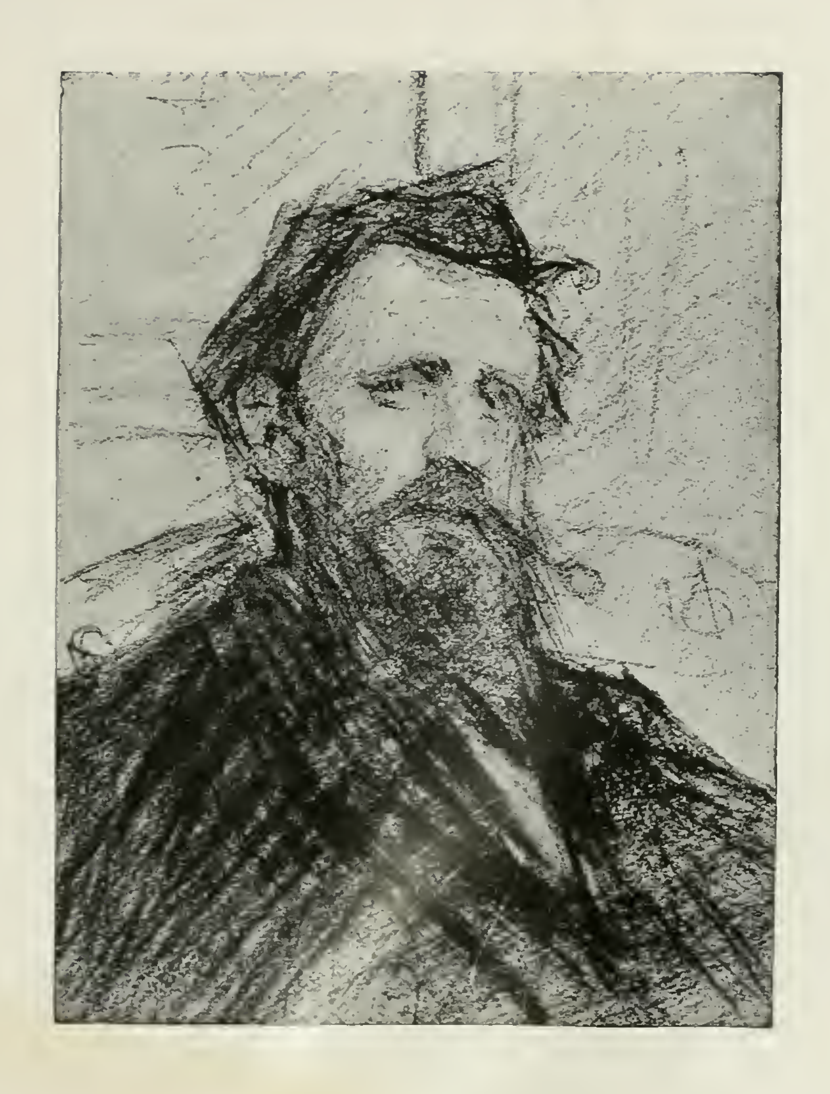
Il est puissant, concret, et comme il a la force, il a, quand il le faut, la grâce. On se rappelle ce type de hiercheuse qu'il propagea, de la fille noire, râblée et trapue, les seins brefs, les cuisses musculeuses, sensuelle et virile, fleur aux âcres relents de la nuit éternelle. On se souvient aussi de ces corps potelés d'enfants, ourlés de plis gras comme les anges de Duquesnoy.

C'est, dans l'héroïsme mâle de l'œuvre, la détente d'une émotion attendrie pour le charme de la chair nuptiale et filiale. Mais, même dans la minute d'amour et de grâce, il ne s'amollit pas et garde la simplicité rude qui, à ses moindres travaux, assure un caractère décoratif et monumental.

L'expérience en fut faite le jour où, d'un groupe de dimension restreinte, il tira ce *Cheval à l'Abreuvoir* qui figure dans l'un des squares de Bruxelles. Il ne dut grandir que les proportions pour atteindre à l'effet épique et tranquille d'une sorte de Colleone plébéien, chevauchant d'une si étonnante assiette son énorme quacheor. Déjà, l'effet résidait en puissance dans le petit format.

Ici, d'ailleurs, comme en ses autres productions, la masse s'équilibre, égale, comble et symétrique en toutes ses parties. La pondération des lignes, la logique de la structure, la coordination des détails à l'ensemble offrent l'image d'un édifice cubant l'espace et l'animant d'une haute vie harmonique. N'est-ce pas le signe d'une statuaire qui, même dans les raccourcis de la maquette, ne cesse d'appartenir virtuellement au grand air ?

L'œuvre de Constantin Meunier, par sa plénitude simpliste et pittoresque a, en effet, une prédestination toute monumentale. Il convient d'y insister à l'heure où, dans son propre pays, dans cette Belgique que peut-être il fatigua de sa gloire, on hésite encore à ériger sur une des places publiques de la capitale le monument qui synthétise sa production entière. Ses lignes synoptiques, en concentrant le regard sur une masse dense et centrale, appellent la large coulée des métaux et les hauts emplacements dans un cadre architectonique ou les horizons profonds des paysages. Il semble extraordinaire que l'Etat belge ait si peu utilisé de tels éléments de beauté ornementale. Les ports, les gares de chemins de fer, les palais publics, les grandes voiries auraient assorti un décor naturel à ces spectacles de vie et à ces représentations des multiples activités générales.



CONSTANTIN MEUNIER

d'après un dessin de X. Mellery.

Je songe au suggestif relief que darderaient, d'un pan de mur, les deux *Têtes de Puddleurs* géminées, taillées dans un granit bleu des Ecaussines, à la vision forte du bas-relief de l'*Œuvre* incrusté en bronze clair au soubassement d'un édifice national.

Je songe encore aux mansuétudes humiliées et à l'infinie douleur de cette grande figure de l'outrage et du pardon, l'*Ecce homo* saignant sous la couronne d'épines.

Ce sont là d'émotives et populaires figures qui s'accommoderaient des simples emplacements de la rue, si aptes à faire entrer la vie de l'œuvre dans la vie des masses.

Les anciens maîtres ne s'en faisaient pas faute. Il y a à Nuremberg un chemin de croix d'Adam Kraft, rongé par les intempéries et qui, par la campagne, au bord des routes poudreuses foulées par les pèlerins, développe les stations lamentables de la Passion. La Flandre non plus ne manque pas de calvaires au pied de ses églises, humbles monuments de piété et de souffrance devant lesquels s'agenouille la dévotion publique. Toute l'âme religieuse du pays flamand, sa mysticité matérielle et qui aime les apparences réalistes du supplice, souffre en l'*Homme-Dieu* de Meunier.

Pourtant, je ne sache pas que personne jamais ait pensé à lui trouver une place derrière un massif de cyprès, entre les contreforts moussus d'une vieille cathédrale.

Nous sommes ici dans un autre aspect de la pensée de ce grand artiste. L'humanité plastique qu'il modela selon un antique rythme de force et d'héroïsme, l'indemne brute humaine brandie dans son geste souple et machinal, fait place à une humanité pitoyable, trempée aux eaux vives de la sensibilité chrétienne. Au rituel physique exaltant les puissances du travail se substitue une charité évangélique qui se penche sur les défaillances et les afflictions de la créature. D'intimes effusions jaillissent de cette communion d'un génie simple avec les élémentaires, broyés sous les meules de l'existence et qui coulent à la mort des charniers et des morgues sans desceller la bouche.

Le monde obscur des âmes muettes alors s'entre-bâille : à peine on croit entendre, aux racines de la vie, comme une morne mer sans houles, le bruit des larmes qui ne peuvent déborder. La mère, debout devant le torse lacéré de son fils (*le Grisou*), tord l'imploration et la stupeur de ses mains. Toute sa détresse se casse en une tourmente sèche, intérieure, qui meurt sans grimace aux longues lignes rigides de son visage. La maison vide hurle au-dedans de ses silences. La



Mineur.

fosse homicide, l'ogre regoulé d'entrailles humaines lui demeure coagulé aux doigts dont elle toucha les sanies glacées. Et elle est sans révolte ; on n'entend pas ses sanglots.

Sous le couvercle de dalle qui la mure vivante, elle apparaît la sœur de cette autre muette, de cette *Femme du peuple* aux yeux rongés par tous les acides de la douleur, mués en le dessin de deux lumières humides qui, du globe débordé des cornées, intarissablement ruissellent sur le trou funèbre des joues. Celle-ci aussi dédie l'holocauste de son cœur martyrisé aux nornes funestes.

Toutes deux sont consentantes à la vie à l'égal du *Vieux cheval de mine*, de la bête aveugle et squalide, nourrie de l'haleine en feu des ténèbres, aux côtes en cercles de douve défoncée, à l'échine rouvieuse et déchiquetée, comme dépecée déjà par le couteau de l'équarrisseur.

Ce jour-là, l'artiste humain étendit sa pitié à l'animal, à ce frère victime de l'homme. L'un et l'autre, il les confondit dans une camaraderie d'affection taciturne, épaves égales et anonymes d'une même destinée. Et avec la carne macabre, il recommence le chef-d'œuvre du pardon des outrages que déjà il avait fait avec l'*Ecce Homo*.

Bien plus que la révolte qu'on y voulut voir, c'est le sens ultime de son œuvre, le grand pardon éployé qui de la créature s'étend à la bête et sur ses embrassements referme le monde...

Camille Lemonnier.

Après la triomphale exposition du Cercle artistique de Bruxelles, il serait difficile de ne point être fixé sur la valeur supérieure de l'art de Constantin Meunier. Art de pitié, certes, mais surtout art de force, de témérité et de victoire. Constantin Meunier a osé dans la vie moderne, telle que le travail fiévreux et formidable l'a pétrie, choisir des êtres de réalité quotidienne et les camper aux frontons de l'art. Cela paraît tout simple. Néanmoins bien des artistes l'ont tenté vainement et Meunier est quasi le seul qui y ait réussi, constamment.

C'est que pour lui la réalité n'est qu'un prétexte à la mise en relief du caractère. Tout objet, quelque vulgaire qu'il soit, peut se présenter sous un angle tel que l'œil de l'artiste y découvre un motif d'exal-

tation et d'enthousiasme. Or dès qu'il y a exaltation il y a non plus *vue* mais *vision* et dès qu'il y a vision il y a motif de beauté.

Tout grand artiste est un visionnaire. Meunier l'est. Mais sa vision, tout en modifiant la réalité, ne la trahit pas, ne la brise pas, ne la disperse pas, ne la martyrise pas au point de la faire éclater. Il ne la déforme point par *le dehors*.

Au contraire, il ne l'étudie que pour la renforcer. Il nous apporte une réalité plus aiguë, plus expressive, plus héroïque ; une réalité creusée et déformée par *le dedans* ; ce qui se traduit, sculpturalement, par l'accentuation du modelé.

Voilà pourquoi il ne lui a pas, comme tels autres, fallu inventer ni sculpter des dieux ou des symboles, mais qu'il lui a suffi d'observer le paysan, le tâcheron, le mineur, l'ouvrier, pour les dresser comme autant d'images belles et impérissables. La réalité lui fut le tremplin solide d'où, pour s'élever, son art imprima le choc de son élan, toujours.

Voilà comment à mes yeux s'explique l'art très haut et très ferme et très personnel de Constantin Meunier.

Émile Verhaeren.

*Les lignes suivantes ont paru dans l'*En-Dehors*, il y a une dizaine d'années :*

Tous les soirs, jusqu'à l'âge de quinze ans, il a pleuré, me disait un de ses parents. Il grandissait chétif — corps malingre, tête énorme — et, certes, il était « comme le Jérémie de la famille ».

Ceux qui le connaissent trouveront qu'au début de ces notes il est opportun de consigner ce souvenir. Meunier est resté le mélancolique qu'il était aux années d'enfance. Il apparaît aujourd'hui malingre encore, la tête forte, l'œil doux, mais infiniment triste, et son art lui aussi est un art de souffrance. A voir ses types et ses personnages bossués de muscles, taillés en violence, âpres de force, on songe volontiers à quelque flamand du temps de Collins ou des Quelyn. Ce n'est là pourtant qu'une ressemblance toute en dehors. Meunier n'est point apparenté à ceux de la Renaissance ; s'il lui fallait des ancêtres, il les faudrait chercher parmi les gothiques. Son art fruste est d'inspiration profonde, humaine et pathétique. Les images de christs

qu'on rencontre en Flandre, au coin des routes, sont peut-être celles qu'il préfère et leurs sculpteurs sauvages, ceux qu'il admire par dessus tout. Vers l'âme de ces inconnus, la sienne est aimantée. Elle est, comme la leur, primitive, baignée d'enfance, pitoyable, infiniment sérieuse et grave et contemplative et sincère.

Elle est plus savante, elle est servie par des mains plus habiles,



Constantin Meunier.

mais ne le laisse point voir au détriment des qualités foncières. C'est par celles-ci que Meunier émeut. C'est à cause d'elles qu'on subit ses œuvres, qu'on les aime et qu'on se sent en dehors de ce cercle de banalité, dont la plupart des académies et des poncifs exposés au Champ-de-Mars ou aux Champs-Elysées, s'entourent comme d'une rampe invisible.

*

Dès l'âge de seize ou dix-sept ans, Meunier sculpta. Fraikin, le



Mineur.



Carrier.

médiocre et officiel statuaire belge, l'employa dans ses ateliers. Jusqu'à vingt-six ans, il subit ce professeur. Puis, un jour, dégoûté sans doute des marbres veules qu'on lui imposait comme chefs-d'œuvre, il s'improvisa peintre. Il n'est retourné vers son art de début qu'à cinquante ans.

Son maître en peinture fut le père De Groux. Celui-ci, autant que son élève, se proférait un silencieux et un pensif. Leurs ardeurs et leurs vouloirs furent les mêmes : crier en art des cris d'humanité ; se rapprocher des pauvres, des humbles, des ployés ; réaliser en des plastiques magistrales les grandes attitudes du travailleur et de l'ouvrier ; surprendre des lignes nouvelles ; créer une forme moderne, grâce aux gestes, aux allures, aux démarches, aux équilibres, aux mouvements des hommes du peuple. Le bourgeois n'a pu fournir une vie assez expressive pour que l'art, le vrai art, l'incarnât. Ceux qui l'ont peint et ceux qui l'ont décrit ne l'ont jamais glorifié par un chef-d'œuvre ; il ne sert qu'à la satire et à la caricature.

Cette élémentaire vérité fut comprise en France par Millet. En Belgique, par De Groux et Meunier. A côté de l'ouvrier et du travailleur, ce dernier, parfois, regarda le moine. Je me souviens d'une toile, l'*Enterrement d'un trappiste*, actuellement au musée de Courtrai, où cette attention du peintre s'atteste. La composition est sévère et simple. L'ascétisme de Lesueur est aisément surpassé. Encore le *Martyre de Saint-Etienne* cymaisé au musée de Gand, prouve mêmes tendances. Le caractère religieux se complique ici d'une impression tragique. La *Guerre des Paysans* du musée de Bruxelles, et aussi le tableau (même titre) en possession de M. Van Overloop, sont à noter. Ces pages assignent à Meunier une place nette dans l'école picturale belge.

*

Pourtant combien ses longues années d'efforts et même de succès furent reléguées, et avec raison négligées, le jour où le *Marteleur* et le *Puddleur* apparurent, voici dix ans, au Salon triennal belge. Déjà au *Cercle artistique*, un tableau, la *Descente dans la Mine*, avait indiqué l'orientation nouvelle de l'artiste. Le pays noir apparut tout entier en cette scène banale et quotidienne. Pour la première fois, le type du borain fut dessiné. Le souvenir de l'*Homme à la Houe*, de Millet, plana sur la toile, non tant pour la déprécier que pour la comparer à quelque œuvre connue. Elle était l'affirmation d'une force nouvelle, d'une conquête à tenter, d'un monde nouveau à

galvaniser, esthétiquement. Par une coïncidence curieuse, ce fut également vers cette époque que les questions ouvrières tombèrent comme des feux grégeois dans les discussions publiques et que le parti populaire se prouva actif à Bruxelles. A côté des orateurs et des protagonistes du mouvement, s'inscrivit, immédiatement, l'artiste.

Non pas que Meunier soit esprit à programmes, ni que sa sculpture soit sortie des livres. Elle ne revendique rien et si l'on veut elle ne prouve rien. Elle est tout uniment l'expression de l'heure où elle naît ; elle indique que telles idées sont dans l'air, que ceux qui respirent plus par le cerveau que par les poumons les absorbent pour les définir, les unes en problèmes ou en doctrines, les autres en œuvres d'art. Ceux-ci presqu'inconsciemment et peut-être, à cause de cela, plus hautement et plus humainement.

Pourtant, si par la volonté nette de leur signature ces bronzes admirés ne sont ni révolutionnaires, ni subversifs — car, somme toute, il n'y a ni art aristocratique, ni art démocratique, il y a l'art — du moins pour ceux qui les regardent, profèrent-ils une signification soudaine. Dressant en une forme superbe et nouvelle ces ouvriers armés de leurs marteaux qui battront l'effigie de l'avenir, les montrant mornes et forts, quelques-uns — à preuve le *Calvaire* — avec des allures de fauves, d'autres rêveurs et souffrants, assis au coin des portes ou appuyés aux comptoirs des cabarets, Meunier sème l'anxieuse préoccupation de demain non pas avec des phrases, mais de façon bien plus immédiate, bien plus nette, bien plus crue. Le travailleur, grâce à lui, n'est plus l'homme lointain et vague dont on parle à l'occasion de certaines catastrophes, il est entré dans la ville, il s'est campé dans des salons d'art, il a pris place dans les musées, il est venu des loins de l'horizon, pour s'affirmer réel, vivant, tragique et c'est bien quelqu'un — regardez-le — avec lequel des comptes séculaires seront à régler, bientôt.

Le premier parmi les artistes modernes, Meunier a suscité ce monde. Alors que les autres étaient diversement attirés vers le passé, lui seul est allé vers l'inconnu. Ses premières œuvres, tout à coup, sans prévenir, ont éclaté comme de la dynamite et l'explosion, d'année en année, continue.

La liste en est longue, tant pour la peinture que pour la statuaire. Deux fois, au *Cercle artistique* de Bruxelles, à la *Galerie moderne*, des expositions importantes ont eu lieu. On y numérotait : le *Puddleur*, le *Porion*, *Dans la mine*, le *Grisou*, le *Souffleur*, la *Hiers-*

cheuse, le *Débardeur*, l'*Etude de cheval*, ainsi que des toiles où des sites borains étaient rendus : villages et ruelles dévalantes, terris fumeux, processions de mineurs dans la nuit, wagonnets à la file et à la chaîne, reliant charbonnage à charbonnage, vues panoramiques de toits et d'usines, paysages damnés, terrains stériles, ciels de cataclysmes et de fin de monde.

Jugeant la double expression d'art que Meunier a donnée à sa pensée, on affirmerait, je crois, avec exactitude que sa peinture fixe le milieu et l'atmosphère de sculpture. A les voir réunies, cette impression se dégage nette.

*

Fixer les caractéristiques non plus sociales mais esthétiques de cet art, paraît simple. A causer avec Meunier, on est surpris d'entendre toujours le mot « caractère » remplacer le mot « beauté ». La forme doit être avant tout intense. Elle n'est réglementable par aucun principe fixe, par aucune préoccupation de correction froide ni de perfection absolue. Elle est inductive et non déductive. Elle atteint le type à travers l'individu ; elle n'aboutit à la synthèse que lentement, par élimination prudente. Elle ne fait point descendre par déduction, toute statue de femme d'une idéale Vénus de Milo, ni toute statue d'homme d'un Apollon quelconque. Pétrir l'exagération pour réaliser plus vivement l'idée, ne doit jamais être redouté. C'est en suivant une telle règle que Meunier est arrivé à son but ; donner l'expression esthétique du travailleur moderne, de même que les Grecs ont donné celle du lutteur et du gymnaste. Eux aussi, se sont guidés par des études serrées, d'après nature et d'après la vie, bien plus que d'après modèle et d'après la pose.

L'émotion, non pas théâtrale, mais silencieuse et profonde, résulte fatalement d'une telle consciencieuse et patiente conception d'art. Elle saisit devant chaque œuvre de Meunier. A preuve la *Glèbe* et le *Grisou*. A preuve surtout le *Christ*. O lamentable loque de chair de souffrance !

Un autre sculpteur flamand, George Minne, peut revendiquer, lui aussi, comme siens, de semblables sentiments de pitié et de détresse. Mais tandis qu'il les incarne en des personnages de rêve, en des êtres primitifs ou à naître quelque part, là-bas, en dehors de notre réalité, avec une telle puissance qu'il semble créer un monde pour lui seul dont il donne la vision prodigieuse à quelques-uns, Meunier se main-



La Glèbe.

tient toujours, inébranlablement, dans la vie qu'on respire, qu'on subit et qu'on souffre. Il est celui qui sculpte de vrais dos ployés, d'authentiques bras travaillant, de sincères visages de drame et de misère. Ses personnages, il les conçoit, il les profère d'ensemble, négligeant les détails, voyant leur masse et la dressant, vivante. Il a soixante ans et je ne sache aucun art plus robuste et jeune que le sien.

Émile Verhaeren.

Le Temps est un graveur qui lentement burine. —
Subissant le Destin injuste et sans remords,
Gonflant d'un haut mépris sa robuste poitrine,
Balzac a dit : La Gloire est le Soleil des morts !

Dans un cœur féminin la même humeur chagrine
Jaugeant la renommée et son stérile honneur,
Faisait monter ce vers aux lèvres de Corinne :
La Gloire c'est le deuil éclatant du Bonheur !

La Gloire vint à Toi d'une marche boiteuse,
T'enveloppant enfin de pourpre fastueuse,
Et sur les jours cruels versant des jours heureux.

Mais, malgré sa splendeur, Ouvrier solitaire,
Souvent ont dû sonner dans ta pensée austère
Cette clameur hautaine et ce cri douloureux.

1er décembre 1902.

Edmond Picard.

Pays de brasiers roux et d'usines tragiques.
Emile VERHAEREN.

Toute la douleur que mit Agesander dans le *Laocoon*, toute la résignation que Buonarotti apporta à représenter l'*Esclave* enchaîné et soumis, Constantin Meunier en revêtit souvent tel bronze contemporain. Mais ce qu'offre encore d'hiératique et de sacré, chez le *Laocoon* ou l'*Esclave*, la douleur de ces corps enlacés de serpents ou la résignation de ce torse admirable et penché, le statuaire actuel y substitue, dans le moderne, une douleur plus profonde et plus vraie, une résignation humaine plus tragique et plus grande.

D'autres diront ses graves images du travail, ses belles faces de labeur, d'activité et de force. Je dirai ses visages de douleur et de résignation. Meunier n'a pas compris seulement la vie de son temps comme une fête où il semble que se célèbrent les travaux de l'industrie et du sol. Cela, il semble que Millet et Puvis l'aient souvent exprimé dans leurs œuvres. Mais ce qu'a essayé de dire encore Meunier c'est la muette souffrance de ces hommes de la mine ou de la forge, pareils à d'antiques troglodytes et qui luttent au cœur de la terre ou du feu, contre la mort imprévue.

Certes c'est un beau poème du travail que, durant tout son œuvre, s'est efforcé de réaliser le grand artiste. Mais que le revers en est tragique ! Qu'en est effrayante l'apothéose ! Que les fêtes en sont souvent meurtrières et terribles !

Aux cathédrales chrétiennes ces temps aussi sombres ont substitué de nouveaux temples : l'usine, la mine. Voici le sculpteur génial qui en tracera les chemins de croix, qui en modèlera, en de nombreux hauts-reliefs, l'effrayant symbolisme. C'est pour le Dieu des prêtres que les Juste et les Texier ciselèrent ces scènes de pierre où l'Enfer est visible. N'est-ce pas pour de plus rudes seigneurs — Schneider et Krupp ? — que Meunier, d'un pinceau inlassable, d'un tragique ébauchoir, par le marbre et le dessin, a retracé ces tableaux effrayants d'agonie : l'*Hécatombe*, l'*Exode*, le *Grisou*, l'*Ecce Homo !*

Dans le premier, l'*Hécatombe*, une masse de cadavres étendus, après l'explosion, sur des lits d'hôpital, évoque le charnier où se couchèrent tant d'hommes frappés au visage ou au cœur par la pierre et le feu. Le second, en une longue théorie morne et grise, l'*Exode*,

montre le départ morne et las vers d'illusoires navires, des tristes émigrants qui ne veulent pas mourir. Au loin des paysages de pierre et de fer des aciéries, des hauts-fourneaux et des puits, ceux-là tendent avec avidité deux yeux chargés de désirs. Il y a tant d'Amériques où la vie serait moins âpre, le salaire moins minime et le pain moins mauvais. Hélas ! qui peut dire les géhennes plus effrayantes encore que leur réservent les Amériques !

Voici le tragique *Grisou* : une mère, devant l'informe débris humain, se tord les mains en une détresse si grande que le rigide visage contracté d'épouvante, sec et sans larmes, a l'aspect d'un pays désolant et brûlé. Enfin voici l'*Ecce Homo* que Camille Lemonnier appelle « une grande figure de l'outrage et du pardon, saignant sous la couronne d'épines ».

Ajoutons-y la *Femme du peuple* à qui le feu a volé aussi le fils bien-aimé, le mari ou l'amant et dont le choc s'affale en un grand bris de tout l'être devant le martyre méconnaissable. Voici le *Vieux cheval de la mine,* l'étique et vieil esclave que les maîtres du feu ont condamné à vivre et à marcher dans les ténèbres, la vieille bête de douleur, décharnée et chétive, camarade de chaîne de ce cheval agonisant de *Germinal* que la houille implacable ensevelit sous son choc !

Et que d'autres encore, non moins caractéristiques où le statuaire et le grand dessinateur a fixé les silhouettes des meurtris et des morts de la mine ! En face des mâles et beaux visages de ses puddleurs statiques, de ses carriers solides et beaux, de ses forgerons, de ses paysans et de ses verriers, Meunier a tenu à dresser ces pages expiatoires dédiées à la mort. S'il a glorifié le travail dans ce qu'il a de beau, de libéral et d'humain, il l'a aussi célébré dans le destin effrayant à quoi le réduisent les maîtres du monde. Son œuvre n'est pas seulement un hymne d'amour envers ces grands gestes du labeur quotidien qui assemble les hommes du globe et les appelle à vivre ; il est aussi l'hymne de révolte dédié à la douleur que ce poète des damnés, pour le rendre plus durable, grava vigoureusement dans le bronze immortel.

Edmond Pilon.



Au pays noir.

Des hommes qui, dans les arts différents, excitent à des degrés divers l'admiration, un des plus admirables — celui envers qui l'admiration m'apparaît le plus difficile à exprimer — est Constantin Meunier. Le louer par des mots dont le sens s'est usé à force d'avoir servi, ou par le moyen d'hyperboles dont l'exactitude se fane, me ferait l'effet, à son égard, d'un acte d'irrespect, de profanation. L'homme qu'il est traverse la vie d'un pas si simple, si discret et si noble qu'il semble que l'enthousiasme ne puisse s'élever envers lui qu'aggravé par la méditation, sans que soit permis le moindre cri inconsidéré.

La vie de Constantin Meunier se résume en des années patientes de labeur. Il n'a jamais été un virtuose épris des possibilités extrêmes ou excessives de son art, un monsieur qui fasse montre de sa facilité ni de ses moyens. Il a senti, en lui, confusément, que quelque chose qui

le troublait jusqu'au plus profond de son être n'avait jamais été dit, avait besoin d'être dit, de prendre forme, et, durant sa jeunesse et durant la plus grande part de son âge mûr, il se mit obstinément en quête, et du secret qu'il n'avait point encore dégagé des voiles lourds du mensonge traditionnel, et des ressources propices à l'exprimer.

Il se mit en quête avec toute la patience, avec toute la constance dont sa grande âme naïve et droite supportait le poids sans défaillir. Les hommes qui l'ont connu et suivi pendant tout ce temps se souviennent d'un merveilleux exemple. Rien ne l'abattait. Les épreuves s'acharnaient en vain sur lui. La maladie, les deuils intimes, la misère effroyable l'accablèrent. En vain ! On eût cru qu'il fallait que ce sensitif se repliât sur soi encore davantage, qu'il pénétrât plus intimement toutes les tortures pour qu'il les représentât enfin, non plus avec la compassion d'un frère, mais comme les siennes propres, tant elles seraient évoquées de ses doigts, tragiques, simples et émouvantes.

Détourné par l'éducation et la routine, longtemps il n'avait pas aperçu le vrai chemin. Il abandonna la sculpture qu'il avait apprise, à cause des effarants simulacres dont elle édifiait, avec tant de forfanterie puérile, le vice indiciblement prétentieux. Les peintres d'alors lui parurent animés d'un esprit plus sincère et, de fait, la Belgique, en ce temps-là, s'enorgueillissait de plusieurs noms ; quelques-uns sont illustres. C'étaient des instinctifs, Boulenger, Dubois, Courtens, Asselbergs, Artan, ou, à la suite de Leys plus subtil, des raffinés et des chercheurs : de Brakeleer, Charles de Groux, les Stevens, Rops. Mais nul encore ne sut indiquer à Meunier la voie qu'il devait prendre. Lui seul la pouvait découvrir, et comme ce grand esprit ingénu et lent ne pouvait avancer que peu à peu, sans à-coup, sans heurt, sans soubresaut, l'initiation fut de durée très longue ; on ne pouvait même soupçonner, autour de lui, qu'elle se faisait, tant le rêve assidu de l'ouvrier réfléchi et tenace demeurait intérieur et taciturne.

Un jour la révélation eut lieu. Nécessairement, elle ne fut pas comprise. Les choses grandes et neuves étonnent et irritent avant qu'elles s'imposent. Pourtant Meunier avait préparé l'opinion. Déjà il avait exposé des coins de paysages sinistres et vrais où se mouvaient passivement les serfs du noir travail. Nulle part comme chez lui jusque-là le farouche poème de la douleur inconsciente que subit une humanité ravalée n'avait été poignant. Comme l'a, d'une compréhension si sûre et si nette, décrite Eugène Demolder dans une étude généreuse, la peinture de Meunier était, dès lors, « d'une spontanéité fiévreuse,

d'une tonalité emportée, d'un pinceau inquiet. Sa couleur se prit à vibrer, à jurer, à souffrir, à s'encolérer. Elle se teignit de feu, de tristesse, de noir, de fumée, d'angoisse ; elle proféra de sonores blasphèmes, elle poussa des clameurs de révolte... », le tout avec un si mâle accent de tendresse qu'on aperçut clairement que dans cette colère pathétique et sans emphase montait la voix farouche et nette de la Vérité indignée.

A force de voir, d'étudier les humbles, les héros de la souffrance quotidienne, résignés, muets, farouches, il devait avec ce grand œil ouvert si pur, être frappé de la beauté saine de leurs attitudes. Ils n'ont point le temps de se mirer, de préparer leurs effets, chaque geste tend à s'accomplir selon la courbe précise de son utilité. Les corps, au repos, lourds, s'affinent à la souplesse des grands labeurs harassants ; leurs forces s'économisent et se concentrent. Les muscles se réservent ou se tendent d'après les règles nécessaires du moindre effort pour atteindre au but le plus puissant. L'attention n'est attachée qu'à un seul dessein, comme le fauve des forêts n'a en vue que la proie qu'il convoite, l'intelligence élémentaire de ces hommes va droit aux exigences de leur travail. Pas de fantaisie plastique chez eux, aucun caprice n'enjolive de puérilités attentives leur démarche. Sobrement, la tâche absorbante accomplie, la sourde fatigue les prend et les tasse. Ils passent une existence muette, courageuse inconsciemment et forte dans la patience. L'exercice quotidien qui leur est imposé sans relâche les mûrit vite et les exalte.

Meunier les a découverts. Meunier par eux, pour eux fut ému, et nous émeut. On croirait que toute la douleur, dont ils sont l'effective image, ne les surprend ni ne les secoue jamais. Un homme l'a absorbée, la traduit et nous la livre. Meunier comme eux éprouvé, comme eux humble et puissant, a, simplement, élevé la voix. Ils vivent, ils sont là, et Meunier c'est eux-mêmes.

Quand parut le *Marteleur*, vers 1880, on s'étonna qu'un homme si âgé déjà, et classé comme peintre, se révélât comme sculpteur. Ce parut un outrage aux traditions d'ordre, de classement. Non : il était peintre, il fallait qu'il le restât. On s'ingénia à relever des petites taches dans la plastique, des riens, des fautes contre le goût sévère des académismes imposés. Meunier ne s'attrista pas même de tels reproches tâtonnants. Il persévéra. Son métier robuste, solide, dédaigne les parades faciles, ne s'attache qu'aux lignes essentielles et aux grands modelés, si bien que, de chaque aventure évoquée par son art, il dégage la signification plus générale et symbolise une lutte



LE PASSEUR.
Dessin inédit.

ou une douleur, ou parfois, comme dans ce *Débardeur* admirable du port d'Anvers, l'orgueil mâle des plus calmes et indispensables révoltes.

Et maintenant, après vingt années, que Meunier, ayant dispersé dans tant de nobles statuettes, dans tant de bas-reliefs souverains, ou dans des groupes comme son *Grisou* la nouveauté de l'art varié et pathétique qu'il a découvert, songe à en affirmer et à en réformer le sens dans un monument d'ensemble à élever à la glorification du travail, après tant d'études, de recherches, tant d'ouvrages sains et dont chaque fragment forme déjà un tout, pourra-t-on méconnaître que nous ayons assisté, par lui, à l'éclosion et au développement total d'une œuvre, entre toutes celles de notre temps, hautement révélatrice, grandiose et déchirante ?

Le respect, si ce n'était que le respect, une admiration sans bornes égaleraient déjà cette œuvre aux plus inattendues, aux plus insurpassées des âges révolus. Mais, de plus, par Meunier, lui si bon, si fraternel, si familier, nous avons en nous senti tressaillir en l'obscur de nos êtres l'indignation contre nous-mêmes qui sommes, avec les jouisseurs, complices de tant d'infortunes et de tant d'iniquités envers les hommes !...

André Fontainas.

C'est dans le bassin houiller de Liège que Meunier a été, pour la première fois, frappé de la magique beauté qui a suscité sa maîtrise. Des mineurs descendaient dans la bure, d'autres remontaient du puits. Le soir tombait. Et c'était comme des hommes de bronze qui sortaient de la terre aux feux du soleil couchant.

Alors Meunier peignit : *Une descente de mineurs*, et plusieurs autres tableaux d'une note analogue. Peinture toute d'impression, d'une spontanéité fiévreuse, d'une tonalité emportée. d'un pinceau inquiet. Sa couleur se prit à vibrer, à jurer, à souffrir, à s'encolérer. Elle se teignit de feu, de tristesse, de noir, de fumée, d'angoisse ; elle proféra de sonores blasphèmes, elle poussa des clameurs de révolte. Dans la *Descente de mineurs*, on apprête la cage où les noirs prolétaires, munis d'une pioche et d'une lampe, vont s'entasser,

comme un paquet de chair livré aux navrants hasards de la fosse. Ils entourent la sombre mécanique de l'orifice du puits, muets et patients, et regardent d'un œil fixe le jeu des poulies et des roues, inconscients des dangers quotidiens, victimes soumises. Un jour froid tombe de hautes lucarnes, caressant de reflets lugubres les vestes bleues ; et les visages, sous les chapeaux de cuir, s'assombrissent en cette demi-lumière qui lèche avarement les murs humides.

Dans le *Retour*, la nuit tombe, sinistre, et se dressent, vagues et immenses guillotines, prodigieux instruments de torture surgis dans la ténèbre, les charbonnages, leurs cheminées et les étranges échafaudages de leurs extractions. Les terris s'enveloppent d'ombre. Les usines aux nefs noires hantent l'obscurité grandissante comme de mystérieuses cathédrales. Et vers leurs cahutes de misère, par un chemin raboteux, les mineurs dévalent, morne troupeau, les reins cassés, le pas lourd, trébuchant par ces sentes plongées déjà dans la nuit, et portant sur leurs épaules, avec leur pioche, le faix de leur misère. L'horizon de leur vie est d'ailleurs aussi lugubre que ces lointains de crépuscule livide. Mais ils passent, salis et brisés par le labeur d'une journée, sans paroles et sans pensées, à travers le paysage désolé.

Que d'autres scènes du pays noir ont été ainsi décrites par une brosse vibrante ! Toute la vie du mineur, depuis ses jeux de cartes en un cabaret peinturluré de bleu cru jusqu'à ses repas à croupette, à la façon boraine, dans les hangars des usines — puis tous ses travaux, derrière les pioches, les pelles et les wagonnets, sur les terris et sur les plates-formes ! Les intérieurs des laminoirs et des verreries ont soufflé leur fumée et fait flamber leurs fours et leurs fourneaux en des toiles énergiques. Des paysages furent dévoilés, qui semblent trembler, en leurs cadres, des labeurs intenses du peuple ouvrier — paysages qui s'enténèbrent aux charbonnages, et dont les coulées de pâte s'empourprent au cinabre des toitures, et parfois s'aigrissent et jurent comme sous le coup cinglant d'une âpre douleur.

Voici une aquarelle qui représente un vieux cheval de charbonnage, d'un blanc roussâtre et pisseux dans le ton « cuir de Cordoue et sang » des murs qui l'entourent ; une autre, délaissant le monde des usines pour les travailleurs des côtes, nous montre, juché sur une monture à la crinière échevelée par le vent des dunes, un *Pêcheur de Coxyde* qui a une fière allure de dieu marin, avec sa

figure hâlée sous son chapeau goudronné et dressée sur un fond de ciel en tempête.

Et voici, d'autre part, de très beaux pastels où une *Ruine de charbonnage*, exhale la mélancolie d'un cloître abandonné, auprès de tragiques *Hauts-fourneaux la nuit*, d'une *Coulée de la fonte*, d'un *Laminoir*, d'une *Aciérie*, ou bien, sinistre et désolée, c'est une *Briqueterie à l'aube*, ou, en des tons corsés et salins, le *Chenal de*



HIERCHEUSE.

Nieuport à marée basse, une *Epave à Nieuport*, ou encore en une tonalité plus lourde et plus grasse, l'*Escaut à Rupelmonde*.

L'œuvre peinte de Constantin Meunier — peinture à l'huile, aquarelle, pastel, dessin — est considérable. Elle suffirait à assurer à l'artiste une place considérable dans l'art moderne. Certes, sa célébrité lui a été accordée à cause de sa sculpture, mais il ne faut pas oublier le peintre. Comme l'a dit M. Georges Lecomte : « On voit que M. Meunier est aussi peintre que sculpteur. Dans ces deux modes d'expression, il y a la même aisance, une égale spontanéité. D'ordinaire, quand un statuaire recourt à la peinture pour prendre sa vision, il a quelque peine à s'adapter aux exigences de cet art : le jeu des valeurs, la science des harmonies. S'il est doué, s'il a le sens des formes, son dessin sera précis, et son tableau vaudra par le caractère des lignes. Mais les personnages resteront des statues peintes, sèches, sans lien entre elles. C'est que la savante anatomie, le modèle rigoureux, ici ne suffisent pas. La vision du peintre, très différente, est ainsi plus complexe. Il doit voir les choses dans leur atmosphère, les traduire avec l'enveloppement d'air et de lumière sous lequel elles apparaissent, enfin savoir les interpréter en justes valeurs.

« Le sculpteur n'ayant d'autre préoccupation que la ligne, habituellement ne se soucie que d'elle lorsqu'il peint. Aussi, la plupart du temps, la peinture des sculpteurs, d'un dessin vigoureux et fort, est elle froide, maussade, pleine de dissonnances. Et si quelques-uns ont davantage le sens de cet art, leur éducation antérieure, la qualité de leur œil en rendent l'application malaisée. Presque toujours, on sent l'effort rude pour entrer dans la vision du peintre.

« Qu'on se souvienne des aquarelles de Barye. Elles sont de couleur intéressante et juste. Le grand artiste comprit très bien ce qu'exige la peinture. Avec son acuité d'œil, son admirable sens des formes, il s'ingénia à faire œuvre de peintre. Mais il ne l'était pas. Et si, à force d'études, il parvint à réaliser des compositions harmonieuses, complètes, d'une fière beauté picturale, on sent trop dans chacune d'elles, la contrainte, l'application pénible et têtue.

« Au contraire, regardons les pastels ou les tableaux à l'huile de M. Constantin Meunier. C'est un art spontané et libre, sans sécheresse, sans dureté. On ne sent pas une difficulté malaisément vaincue. Il voit en peintre, il a les dons spéciaux au peintre, le sens de la couleur et des formes dans la lumière. »

Eugène Demolder.

La Moisson

Meunier illustrateur

Le moment ne pourrait être plus propice pour envisager cet aspect de Constantin Meunier que celui où paraît un livre superbement illustré par lui : le *Mort*.

Nous eûmes, ces derniers temps, l'occasion de revoir la série de dessins que l'artiste exécuta pour la *Belgique* de Camille Lemonnier, dessins qui, avec la splendide série de Xavier Mellery, forment la meilleure part de la contribution artistique à l'ouvrage. Il y a là notamment telle vue des *Environs de Mons* avec ses cheminées d'usines emplissant de fumée l'horizon fruste et plein d'angoisse, tel *Coin de village borain*, avec ses silhouettes de mineurs au repos et de pauvres masures, qui dénoncent la pleine maîtrise.

Dans la suite de fusains qui illustre la nouvelle édition du *Mort* du même puissant écrivain, c'est, après le mineur wallon, le paysan flamand dont Meunier fixe la silhouette, du même crayon précis, suggestif et fort. Pour une antérieure édition du *Mort*, Meunier nous avait déjà donné un frontispice d'une singulière vie tragique dans son fruste modelé : l'atroce lutte finale des deux frères complices, éclairée par la Tonia. Cette fois les principaux épisodes du livre sont interprétés. Nous y voyons Balt et Bast, « le premier, large d'épaules, nerveux, les mains énormes, le second planté sur des jambes fluettes, voûté, marchant par saccades, chauve » traîner la charrue, dans une de ces étonnantes tensions musculaires où excelle l'artiste, s'agenouiller devant l'autel le lendemain du crime ou porte close compter leur trésor ; l'intérieur de la « grande Tonia » avec, sur le lit, le cadavre du tailleur dont le rictus funèbre fait se pouffer les enfants ; puis la scène de l'exécution à la ville, et la femme rapportant sur son dos Balt ivre-mort. Chacun de ces tableaux est une merveille, mais nous préférons peut être celui où Balt, à l'effroyable gueule d'anthropoïde, aux terribles pouces, palpe l'argent de l'assassiné, l'oreille tendue au moindre bruit, tandis que son chafouin de frère achève de tirer les loquets, — l'expression de cette simple vignette est d'une intensité qu'on n'oublie pas, — et la vision de l'échafaud au bout d'une rue sinistre de la ville qu'emplit un grouillement de curieux se hâtant vers l'exécution. Ces deux pages, parmi les autres, sont simplement des chefs-d'œuvre qui resteront à côté des plus beaux bronzes de Meunier.

La caractéristique de Meunier illustrateur est en somme la sobriété

et la vigueur, l'extrême simplicité unie à l'intensité tragique, exprimées d'un crayon âpre et puissant.



Jeune verrier.
Dessin inédit.

Notons comme son art rude s'associe, dans le *Mort*, en une intimité parfaite, au rude, sobre et pathétique récit du romancier, — qui reste l'un des plus purs témoignages de sa première manière, à la-

quelle il est loisible de préférer, selon les tempéramments, celle qui produisit des maîtresses œuvres, d'un autre caractère, telles que l'*Homme en amour*, mais que j'aime mieux considérer comme marquant la première étape dans l'une des plus nobles et pleines carrières littéraires d'aujourd'hui, l'une des plus riches de sève et de nature. C'est ici une collaboration adéquate : accord si rare ! L'illustration n'étant habituellement qu'une fantaisie à côté du texte, ou plutôt une trahison.

Il faut féliciter la société *Le livre et l'estampe* d'avoir reproduit admirablement les dessins de Meunier et de nous avoir donné cette belle édition d'une œuvre qui a conquis désormais sa place parmi celles qu'on réédite sans cesse, pour conserver entre le public et les chefs-d'œuvre une constante intimité.

Léon Bazalgette.

La sculpture à mon avis devrait être le plus exceptionnel de tous les arts. Elle ne devrait fixer que quelques moments extrêmement rares et absolument, irréprochablement beaux, de la vie, des formes, des joies et des douleurs humaines. Tout mouvement sculpté qui n'est pas admirable est une sorte de crime permanent, obsédant, inexcusable. De nos jours Rodin et Meunier, l'un dans le monde des passions, l'autre dans celui du travail, sont les seuls qui aient réussi à saisir deux ou trois de ces moments, de ces mouvements sublimes.

Maurice Maeterlinck.

Maternellement grande, l'œuvre de Constantin Meunier a le privilège des paysages, maternité du monde ; on en peut parler d'amour sans jamais achever de dire leur charme grandiose.

Essayons par cette infinité même, d'en spécifier l'immense synthèse. Cette participation à l'aspect universel semble la plus haute

récompense du génie, la marque de son pouvoir créateur attestée par l'accord d'une création avec la création. Paysages d'âme, de chair, de roches, de verdure et d'eaux ; paysages où change et



Chaudronnerie.
Aquarelle inédite.

s'accomplit la lumière d'une pensée, les œuvres du génie sont les aspects fixes du monde qui en exaucent la saignante et sanglotante fugacité. Elles sont des cierges votifs dont la couronne brûle dans une chapelle au bord de la mer, au bord de l'infini, tandis que des enfants se consolent de la grande rumeur lointaine et imminente en les regardant.

La flamme ignorante en leurs yeux et diffuse dans le jour, monte, ici, précise et fixe, et votive de la Vie à l'Infini. Ex-voto divin acclamant l'Essentiel par delà les mots et les idées qui se peuvent tromper, les œuvres géniales sont les bienheureux paysages fixes de ce monde qui souffre de changer.

Comme les paysages transforment en l'harmonie d'un ensemble, d'une totalité, les dissonances, les défauts dont saignent les détails, les maitres ont su maitriser si bien la vie en eux-mêmes que leurs défauts et ceux de cette vie éternellement, divinement imparfaite, deviennent les vivants accords dont se fixe une totale harmonie. Ainsi montrent-ils que les défauts n'existent que dans la faiblesse ignorante ; que, dans l'artiste, le créateur, ils sont au même titre que les qualités avec lesquelles ils se confondent, l'expression magnifique de la vie. Ombre et lumière, vie et mort, silence s'imprégnant du verbe, les qualités et les défauts sont devenus, enfin, dans l'artiste, l'égale et diverse faculté d'expression. La merveille du paysage, synthèse du monde dans un regard, s'est accomplie : petitesse et grandeur, effort comme épanouissement, tout forme le concert des vies devant le Trône ; un frémissement de monde sous le ciel, vers la lumière.

De ces visages innombrables de la vie vers nous, le maître exprima l'un des plus magnifiques et des plus douloureux ; celui qui correspond au paysage de roches. Les masses de celles ci ne miment-elles pas le contour de ses œuvres ; leurs teintes ne se retrouvent-elles pas dans ses tragiques et délicates peintures ? Les tons rouges, bleuâtres, ambrés, argentés, y sont bien ceux des pierres et des métaux. On pense à du grenat en poudre, à des turquoises pâles écrasées. La lumière y pleut ou y ruisselle en coulées d'argent ; les ciels y charrient des poudroiements de routes. Et la hantise sublime des métaux, mystique trésor du monde, poursuit Constantin Meunier jusque dans le choix de ses motifs ; la coulée des fontes, des aciers, dressant ses flammes et ses fumées d'or et d'argent, l'attire comme un mirage. Ainsi donc un des plus hauts maîtres se vérifie par l'accord d'un symbole unique, la rigueur de notre sentence préférée ; l'artiste véritable a toujours le dessin de sa couleur ; et réciproquement.

Car le paysage de roches, ce symbole, domine plus encore le dessin et la forme sculptée chez le maître. Par lui, pour lui, Constantin Meunier exprime dans l'humanité l'écrasement ; l'écrasement physique sous le poids, le travail ; l'écrasement moral sous le deuil, la douleur : l'écrasement total sous la mort.

L'on peut, dans ces trois termes, saisir l'énormité de toute son

œuvre, avec les travailleurs, avec les mères, avec les *rédemptions*. Le poids et sa résistance ont fait surgir, comme aux jours d'une genèse, la force superbe de ces torses, de ces statures d'hommes humbles comme des bêtes et simples comme des dieux. Ils sont les géants rêvés par les mythologies pour l'effort de ces monts portant le ciel et toujours écrasés de lui. Le *Débardeur* égale les plus sublimes gestes grecs ; il les dépasse par plus de souffrance, de silence, par l'âme « gothique », l'âme d'une humanité plus intime. Puis, formes inconscientes de l'écrasement ; écrasement calme d'être si faible, si petit, voici le cynisme triste et ingénu des hiercheuses, bêtes douces, brebis immolées au même autel qui grandit les forts comme des taureaux-dieux, des chérubins. C'est aussi la pensée où pèse l'immense qui donne au maître ses plus beaux portraits. Quel écrasement sous l'œuvre triomphal lourd d'un monde dans le mirage « en allé » d'Emile Verhaeren !

La mort et le deuil, cette mort vécue, se joignent en double infini dans les *piéta*, les mères douloureuses. Le poids des fautes universelles y broie le Rédempteur sublime, en des lignes horizontales, étrangement pures et fortes comme les zones de clarté et d'ombre dont les couchants tendent le catafalque du soleil. Ses propres crimes courbent l'*Enfant prodigue* ranimé de pardon. Le grand cadavre pèse dans le cœur maternel pour ce deuil magnifique du *Grisou*. Et c'est tout le poids du monde en roche modelée, vivante d'art, ce projet de *Monument du Travail* disant des hommes en sommets, sur des efforts en assises de montagnes.

Maître de l'écrasement d'exister, faisant jaillir et souffrir les forces, Constantin Meunier règne à jamais dans un univers issu de lui.

Edmond Joly.

L'une des plus nobles figures de l'art de ce temps ? Ce ne serait pas dire assez. L'histoire offre peu d'exemples d'une carrière aussi dignement remplie, aussi désintéressée, aussi probe et laborieuse que celle de Constantin Meunier.

Peintre et statuaire, — statuaire surtout,— il a magnifié le Travail, que sa conception d'artiste et de penseur, de philosophe compatis-

sant et de moraliste a élevé au rang des hautes actions de l'homme. Le geste héroïque de ses mineurs, de ses puddleurs, de ses marteleurs, de ses ouvriers verriers, de ses moissonneurs, de toute la plèbe industrielle et agricole qu'il évoque a la majesté sereine qui semblèrent aux artistes de jadis être l'apanage exclusif des monarques et des dieux. La gloire de Meunier est d'avoir révélé au prolétarisme la conscience de sa beauté morale.

Synthétique, puissant et concentré, son art a fixé la noblesse de l'effort humain dans chacune des figures, dans chacun des groupes qu'il a créés. A travers la variété des épisodes, il a révélé tout ce qu'une grande âme éprise de pitié et de justice peut ressentir d'émotion au spectacle douloureux de la nature.

A l'art superficiel et décoratif, la plastique du maître oppose une étude pénétrante qui fait jaillir des individualités le sentiment universel. Par le style dont il les revêt, Meunier fait de ses modèles des symboles immuables. Telle figure de débardeur, de lamineur, de haleur, de carrier, résume en une expression inoubliable de vérité et de vie la collectivité professionnelle à laquelle elle appartient. L'ouvrier des mines surtout a trouvé en Meunier un interprète sans égal. Il est épique et victorieux. C'est une création définitive, qui suffirait à classer son auteur parmi les maîtres les plus illustres. Le génie seul universalise une impression avec cette ampleur et cette sûreté.

La beauté de la forme égale dans ses œuvres l'intensité du sentiment qui les a inspirées. De pitié et de miséricorde, la statuaire de Meunier est aussi un art de splendeur. L'harmonie des proportions, l'équilibre des gestes, le caractère statique des attitudes, l'énergie calme des physionomies confèrent aux modèles qu'il a interprétés une magnificence que semblait exclure, avant cette révélation, leur asservissement aux travaux déprimants de la forge, des laminoirs et des mines. En même temps qu'il ennoblissait l'ouvrier à ses propres yeux, le maître traçait à l'esthétique des canons inédits. Il ouvrait aux artistes une voie nouvelle en leur montrant, par d'admirables exemples, que la beauté n'est pas emprisonnée dans des formules et qu'il appartient à tout artiste conscient de la faire jaillir des régions où la foule ne soupçonne pas sa présence.

La gloire de Meunier réside dans la double influence qu'il exerça simultanément sur la Morale et sur l'Art.

Octave Maus.





La Moisson, fragment.

Comme Carrière, d'autre manière, Constantin Meunier continue le filon généreux et rude, Daumier, Barye, Millet, sans cependant procéder d'un autre que soi. Ce vrai sculpteur sort de la terre, et de toutes les façons, de la terre et de sa terre ; il est la voix torrentielle et rauque du sol et du sous-sol borains, du sillon saignant sous le soc, de l'angoisse du caillou que le cantonnier concasse, du charbon par le pic écartelé, la mine et le grisou ; il transfigure le déchirant double sens du proverbe : malheureux comme les pierres. Il pousse une note unique, mais formidable et tendre comme le battement du marteau-pilon des usines, comme la souffrante lampe des grand'-mères, irrésistible comme la vie.

Et c'est ainsi qu'en entonnant rien que le cri de son tragique

terroir, il participe à l'infinie chanson des choses. S'il n'était que cela, il représenterait encore, ce véhément triste, un des plus beaux artistes de ce temps et des autres : il va plus loin, il renouvelle en nous le frissonnement éternel de la souveraine pitié : quoi, le douceâtre apitoiement,

Relent invétéré du mauvais sang chrétien.

la pitié pleurante où se délave un Tolstoï vieillissant ? non : la pitié héroïque de cœurs battant haut sous du métal. Constantin Meunier n'est pas le consolateur des humbles ; les souffrants barbares qu'il martelle suggèrent peu des revendicateurs à syndicats : révoltés à tout résolus (qu'importe qu'élémentaires et brutaux apparaissent les appétits sous ces crânes surbaissés ?) ils s'ennoblissent au suprême par l'énergie des mâchoires impitoyables qui crient : « J'aurai ! »

On prend pitié d'eux, c'est-à-dire qu'on leur souhaite l'espèce de félicité qu'il leur faut, on la leur souhaite parce que de cette félicité ils se manifestent péremptoirement dignes, puisqu'on voit bien qu'ils sauront se l'approprier.

Elémentaires et brutaux, oui, il le fallait, sinon ils n'eussent pas été vrais, pas été nature, pas été beaux ; leur équipe imagier l'a bien senti dans son amour pour eux, c'est-à-dire pour elle ; il se garde de les enjoliver dans le sens du sublime ; l'inquiétant, le rebutant presque de leur caractère, il le respecte, il l'accuse justement parce que c'était le caractère, c'est-à-dire cette nature hors de quoi rien n'est, et le mettant au contraire en saillie, il en fait du douloureux ou bien du terrible, c'est-à-dire de la beauté. Il y a du poète épique en lui ; sorti de la terre de toutes les façons, il y retourne ; élémentaires et brutaux, de l'être si puissamment, ces gnomes et ces satyres se grandissent, titanesquement, et deviennent comme leur pétrisseur « une force de la nature. »

Fagus.

Ce fut une fête d'art splendide que donna le Cercle artistique de Bruxelles en réunissant les toiles et les bronzes du grand sculpteur belge.

Spectacle grandiose, inoubliable ! Moment solennel, émotion profonde. On savait que Meunier était grand, mais jamais il n'avait paru si grand ! On estimait l'avoir bien jugé, on croyait en avoir fait le



Travailleurs de la Mer.

tour, on l'avait classé très haut dans la hiérarchie de l'admiration, et voilà que, s'élevant encore, il s'affirme supérieur à tout ce que l'on pensait de lui !

Incessu patuit Dea ! Dès les premiers pas dans la salle, on s'aperçoit que l'on n'est point dans un ordinaire salon d'art. On y ressent une ferveur inaccoutumée, c'est dans un temple qu'on se trouve, le temple d'une religion de large humanité, où l'on éprouve le frisson de la Beauté, l'émotion de la Bonté, la majesté du Travail.

Chacun est pris. Point de bavardages. On ne parle qu'à voix basse. A la tenue d'une foule, on connaît ses sentiments. Elle communiait avec l'âme héroïque et dolente de Constantin Meunier.

Depuis l'exposition Rembrandt, à Amsterdam, je ne m'étais plus trouvé dans une telle atmosphère, où, sous l'irrésistible impulsion du génie, on sort de soi-même pour se hausser jusqu'aux sublimes fraternités. N'est-ce point à cela que l'on reconnaît les plus grands ? Ils expriment dans la langue sacrée de la Beauté les formes nouvelles de la Vie !

Le débardeur, le houilleur, le puddleur, le pêcheur, le semeur et l'aoûteron sont désormais fixés en des attitudes immortelles. Avant Meunier, ils n'avaient figuré en art que sous forme anecdotique. Maintenant nous possédons *leur aspect d'éternité*.

Depuis les glorieux artistes de la Renaissance qui retrouvèrent les aspects oubliés de la grande humanité, aucun sculpteur n'avait apporté des expressions aussi neuves de l'héroïsme moderne. L'œuvre de Meunier est l'aboutissement artistique de tout un siècle de science, de philosophie, de littérature, de sociologie, de découvertes et d'inventions. Elle exprime une bonté, une pitié, une solidarité, un altruisme, une grandeur vers lesquels se tendent nos esprits et nos cœurs. Elle concrétise nos espoirs.

Devant une telle réalisation, il est superflu de parler d'une technique qui désoriente ceux qui s'enferment dans un traditionalisme étroit. En art, on ne doit considérer que les résultats, les moyens importent peu. Il faut donc croire que le métier de Constantin Meunier est parfait, puisqu'il a servi à nous donner des chefs-d'œuvre, à créer d'immuables symboles, à susciter des héros nouveaux qui vivront désormais de la jeunesse éternelle des dieux.

Maurice des Ombiaux.

Meunier précurseur

La statuaire, à son tour, est entrée dans l'évolution, tardivement. Plus tard, on distinguera mieux la robuste influence d'un Constantin



DESSIN INÉDIT.

Meunier sur les destins de cet art, longtemps réactionnaire et peu moderne, sans avoir l'excuse antique d'être beau. Trois influences ont aidé, fortement ou délicatement, à sa rénovation trop tardive :

1° La poésie académique de Chapu, qui refleurit, transfigurée,

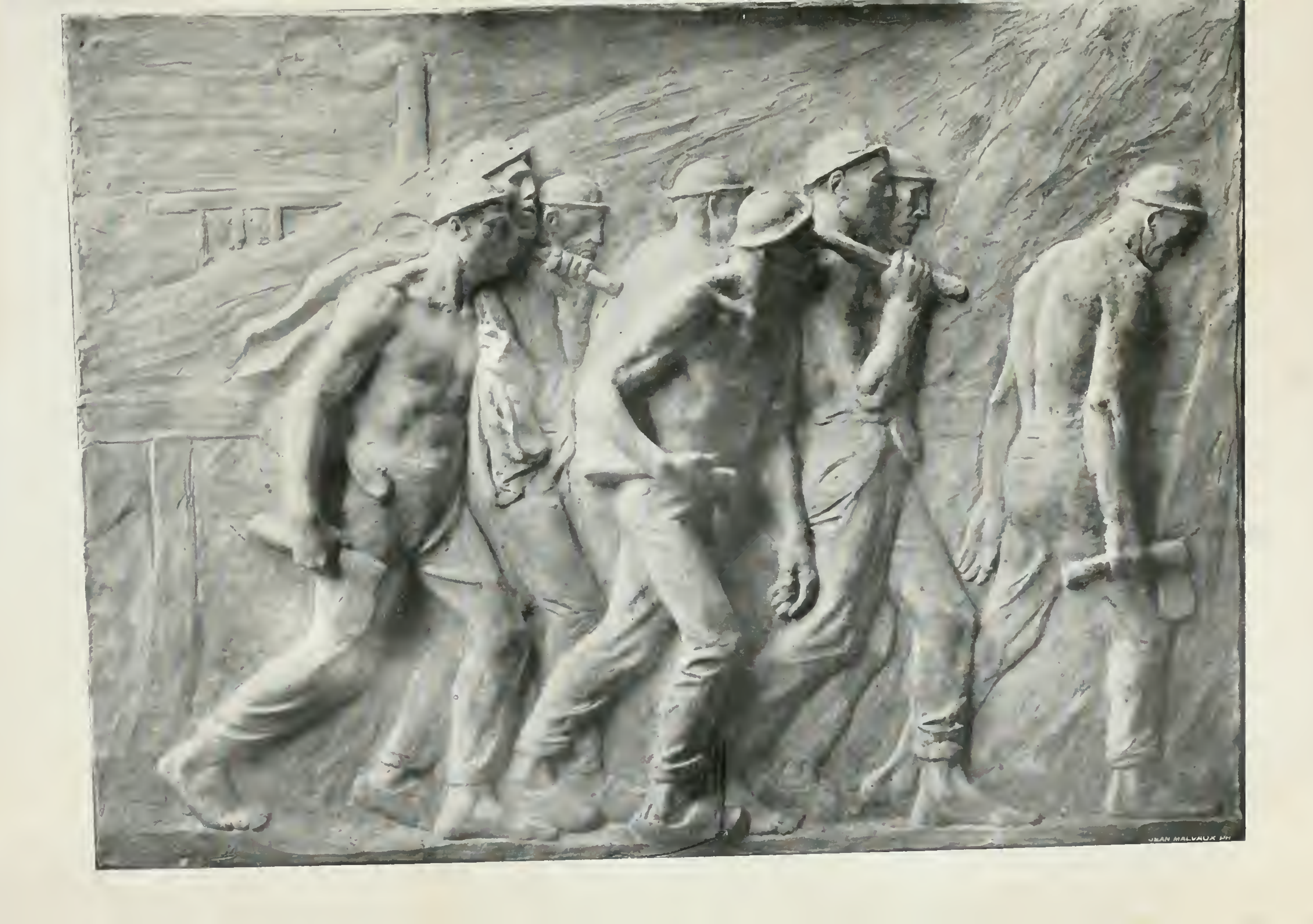
quoique rapetissée, dans l'athénienne médaille de Roty : renouveau classique.

2° La sensualité mystique de Rodin, de ce Rodin méconnu toujours, qui sait modeler, dès qu'il le veut, des plans puissants : crise romantique et shakespearienne, aboutissant, chez les littérateurs de l'ébauchoir, aux orgies de la glaise ; cette année même, au Salon, les *Pécheresses*, d'un certain Rogelio Yrurtia, rappelaient de loin la fière désolation des *Bourgeois de Calais*, mais peu les ont vues. Et qui donc a noté, dans les salles de peinture, la *Charité* de Besson, si poignante, ou les *Porteuses*, de Schwarzschild, ou la noire discrétion d'une enchanteresse retenue dans l'or par Aman-Jean ? Qui donc a jamais écrit l'examen de conscience d'un salonnier ?...

3° Enfin, Constantin Meunier ! L'avenir dira : ce fut le Millet, plus nerveux, de la statuaire. Sa mâle conscience a provoqué l'essor humanitaire de l'art, — humanitaire, humain, mais non pas *humaniste* (ce mot en français s'applique à l'élégante érudition des lettrés de la Renaissance). *Humanisme*, *naturisme* ou *socialisme*, qu'importe le mot, pourvu que la chose existe et que la beauté soit vraie ou que la vérité devienne belle? Meunier n'est-il pas le père d'une sculpture nouvelle, d'un art nouveau qui n'est pas l'art grêle de nos décadences, le parrain d'un mâle effort contre les évanouissements précieux d'un symbolisme et des princesses lointaines? Son heure est venue.

Comme le Maeterlinck familier, quittant Mélisande ou Ruysbroek l'Admirable pour le *Trésor des Humbles*, comme le Rodenbach fraternel des *Vies encloses*, ce Belge a contemplé les souffrances ambiantes ; ce Bruxellois a pris le Nord mélancolique pour modèle, et les vies prisonnières qu'il décrit, ce ne sont pas les lentes oraisons des sombres béguines dans la paix des villes mortes, mais les rudes journées des travailleurs dans l'enfer profond de la mine ; c'est le peuple noir au pays noir... En un de ses derniers romans, le bon Victor Cherbuliez, de l'Académie Française, appelait le puddleur l'Apollon des hauts fourneaux : or, le sage auteur du *Cheval de Phidias* ne se doutait guère qu'un sculpteur nouveau viendrait modeler sa métaphore.

Sculpteur ou dessinateur, le maître wallon s'est épris du labeur humain, parcourant les mines, les forges, les carrières, les usines, les champs, épiant le profil énergique et l'âme visible du geste vrai ; sculpteur, il a compris l'*Ancêtre* et le *Semeur*, la triste *Femme du Peuple*, et la virginité chétive de la *Herscheuse*, ou la maigreur


JEAN MALVAUX PH

pitoyable du *Vieux cheval*, toutes les bibliques beautés de l'*Industrie* et de la *Glèbe* ; il pourrait dire, avec le poète philosophe :

J'aime la majesté des souffrances humaines...

Dessinateur, il a noté, d'un crayon vibrant et colorant, le décor embrumé de toutes ces augustes misères, l'usine fumante ou les *corons* silencieux... Dès 1891, à la *Société Internationale*, — alors chez Durand-Ruel, — nous admirions ces austères dessins. Et le sculpteur avait devancé le dessinateur, car nous relevons sur nos catalogues balafrés de signes, le *Marteleur*, en 1886, et le *Puddleur* en 1887 : deux plâtres attendus par le fondeur. Meunier, du premier coup, se révélait discrètement, avec son émotion virile, concentrée, profonde comme l'atmosphère de ses modèles, avec son grand sentiment et sa conscience fière qui le tenaient à l'écart, ignoré, pauvre, donnant, dit-on, des leçons pour vivre, avant de nous offrir cette purifiante leçon de philosophie sociale qui sourd, noblement vengeresse, de son œuvre entier. Sociologues et philosophes ont raison quand ils devinent, avec Lucien Descaves, toutes ces hautes pensées bouillonnantes dans la lave refroidie du bronze silencieux... Plus de mythologies indifférentes ou de jolis Narcisses égoïstes que guette l'éditeur pour décorer nos pendules ! De la vie ennoblie par l'art et devenant « le trésor des humbles... »

Mais ce n'est pas tout, ce n'est rien d'exalter le penseur si l'on n'admire le pur artiste qui rend possible et viable chacune de ces tragiques pensées ! La matière, chez le novateur, est le docile vêtement de l'âme ; sa technique est belle, *absolument* ; c'est du grand art, issu des Grecs. Toute pensante qu'elle paraisse, la statuaire de Meunier reste *sculpturale*, c'est-à-dire simple et vraiment plastique. Aux yeux, d'abord, elle s'adresse. Après Rude, Clesinger, Carpeaux, Barye, Rodin, le portraitiste ému des travailleurs a renouvelé son art sans violer la forme. Aussi, puis-je regarder son œuvre douloureux, après avoir rassasié mes regards avec le galbe riant du *Niobide* décapité par les âges, le profil divin du *Bonus Eventus* et tous les fragments olympiens de l'Antiquité. Ces modernes souffrances sont les sœurs tardives de ces ruines. Fruste et large, la grandiose réalité de cet art nouveau n'est pas le *réalisme* qui n'est que « l'antipode de l'art ».

Delacroix, qui se méfiait de Millet, aurait compris Meunier, moins tendu...

Ce sculpteur n'a pas inspiré que ses confrères : tout un mouvement part de lui. Le portraitiste de *Charles Cottet* a sa place marquée parmi nous, en ce poétique renouveau de la Nature. Peintres et statuaires lui doivent leur amende honorable à l'Humanité.

La statuaire, comme la musique, descend parmi les humbles. Le plus matériel des arts, qui se réhabilitait, jusqu'à nos jours, en incarnant la forme des Dieux, — ou la plus idéale des Muses, qui ne parle jamais qu'en chantant, fraternisent et revêtent sans remords le débraillé du mineur ou la jupe de *Louise*. Souci de Baudelaire, la divine mission de la sculpture s'est humanisée, et la musique l'imite. C'est Bruneau qui chante *Messidor*, c'est Charpentier qui couronne les Muses provinciales. Au Salon, c'est Roger-Bloche dont le *Froid réconforté par l'amour* a provoqué des imitateurs, et qui les surpasse en travaillant à l'écart aussi, dans le recueillement qui crée les pensées plastiques. Sous un crépuscule, le peintre, comme Adler, le sculpteur, comme Roger-Bloche, a regardé la Vie, l'artiste se penche avec le travailleur. Et, statuaire doublé d'un savant, le docteur Paul Richer ne nous contredira point.

Partout, une influence est empreinte : dès l'entrée de l'Exposition Universelle, en 1900, des bas-reliefs laborieux corrigeaient la niaiserie de la Porte Monumentale, et cette année même, en pleine Ecole des Beaux-Arts, les envois de Rome imposent à l'Institut des *Bardeurs de fer...*

Cette influence, on sait désormais son nom.

Mais le novateur belge est moins admirable pour avoir osé montrer des ouvriers que pour leur avoir prêté la sobre magnificence de l'art ; ses bronzes, belle propagande par le fait, permettent de poser le troublant problème : le costume actuel est-il possible en statuaire ? Mieux que les chatoyants paradoxes de Diderot, ce peuple noir avance, en art, la question sociale. Et, tandis que Rodin s'évade avec les *Ombres*, que Jef-Lambeaux rêve de Rubens, ou que le pur Augustus de Saint Gaudens transmet l'héritage d'Athènes à son élève d'outre-mer, Frédérick Mac-Monniès, — Constantin Meunier paraît précurseur.

Raymond Bouyer.



Pêcheur.

Il y a beaucoup de grands peintres en ce siècle : il y a très peu de grands sculpteurs. On peut aisément compter ceux qui apportèrent dans l'art de la statuaire l'intérêt d'une vision nouvelle, la formule d'une sensibilité. Parmi les contemporains immédiats, on n'en peut guère nommer que deux : Auguste Rodin et Constantin Meunier.

L'art de Meunier, qui présentement nous occupe seul, est difficile à caractériser, parce qu'il est infiniment complexe, divers, varié et contradictoire, comme toute image de la vie. « L'art de la pitié, l'expression suprême de la grandeur prolétarienne et de la misère ouvrière », clichés commodes qui, depuis dix ans, dispensent les critiques d'art de la peine de regarder et d'analyser les œuvres nouvelles de l'admirable artiste. Où diable a-t-on vu dans cette œuvre sculpturale une trace de ce lamento pitoyable qui est le motif banal, inspirateur ordinaire des artistes à tendances sociales?

Le prolétaire que Meunier représente n'est ni un humble, ni un suppliant : il est au contraire d'une race énergique et libre, son allure est quelquefois douloureuse, elle n'est jamais servile. Au reste, l'œuvre de Meunier a une portée infiniment plus haute que celle que lui veulent donner les esthètes politiciens qui prétendent y voir l'expression d'une revendication. Ce n'est point la dureté de l'usine et du charbonnage contemporains qu'il exprime, c'est l'éternel tragique et l'éternelle noblesse de l'effort humain en ses formes permanentes.

Devant une œuvre de Meunier, le sentiment qui s'impose d'abord, c'est celui de la durée. On sent que l'émotion qui nous envahit n'a point ses racines dans un aspect passager de notre âme, mais qu'elle puise ses forces et son intensité dans le plus profond, le plus lointain, dans l'essentiel de notre être. On a la notion très précise que le « geste auguste » du *Semeur*, l'attitude hardie, énergique et tranquille du *Débardeur* sont aussi symboliques que la grâce divine et joyeuse de la *Victoire de Samothrace* ou la force tranquille et sûre d'elle-même des figures du Parthénon. L'art hellénique du IVe siècle nous représente ce qu'il y a d'éternellement jeune, d'héroïque et de chevaleresque, de dur et de joyeux dans le cœur des hommes ; l'art gothique signifie pour nous la terreur de l'inconnu, l'agenouillement de plusieurs siècles d'humanité devant le mystère ; l'œuvre de Meunier nous apparaît comme l'image définitive des générations

laborieuses d'à présent. Il est l'évocation parfaite de la lutte éternelle des hommes contre les puissances inconscientes, drame gigantesque qui est de tous les temps, mais que notre temps a peut-être vu sous un aspect plus grandiose et plus terrible que les époques révolues.

Ce double caractère d'éternité et d'actualité donne à l'œuvre de Constantin Meunier une force d'émotion et une valeur représentative tout à fait particulière. Il est toujours hasardeux et un peu vain de tenter de prévoir les admirations de l'avenir ; mais il n'y a guère de témérité à prédire que Constantin Meunier apparaîtra aux générations futures comme le sculpteur le plus caractéristique du temps où il a vécu et qu'il a eu l'originalité d'aimer passionnément.

Louis Dumont-Wilden.

Il ne faut pas que l'art soit décourageant, il ne faut pas que ses expressions débilitent les énergies, diminuent la confiance des hommes en l'utilité de l'effort. Même au nom de la beauté, nul homme, fût-il un grand artiste, eût-il la splendeur dominatrice du génie, n'a le droit de nuire aux autres hommes ; et c'est leur être nuisible que de leur inspirer le découragement.

Or, beaucoup d'artistes qui, avant ou après Meunier, firent du Travail le sujet de leurs œuvres, ont, volontairement ou inconsciemment, commis cette action mauvaise, cette action déprimante, de le représenter comme un mal sans remède, comme une charge écrasante, dégradante, apportée par la Vie et privant de beauté ceux qui lui sont soumis. Ils ne voient pas le Travail, mais les conditions du travail à notre époque, n'évoquant point la noblesse imprimée à l'homme par l'effort consciemment fourni, mais seulement la lassitude du labeur trop lourd, épuisant les virilités, consumant les beautés humaines. Et leurs œuvres d'art plastique, où l'idée réside en des formes souffreteuses que sa fièvre a rongées, ne peuvent plus être de l'art exaltant.

Constantin Meunier est grand surtout pour avoir évité cet écueil, pour être resté, en contemplant et en célébrant le Travail, un ouvrier de beauté, et, par conséquent, un proclamateur d'espoirs, — car la beauté porte l'espoir en elle.

Le Travail, il l'a vu, comme il faut voir toutes choses pour faire du grand art, dans sa conception éternelle ; il l'a vu facteur des destinées et des grandeurs humaines, au même titre que l'Amour, que l'Idée. Il ne s'est point arrêté à ses aspects passagers ; il ne l'a point vu diminuant, souillant ceux qui le servent, mais les amplifiant au contraire, en donnant à leur geste la confuse conscience de son rôle débarrassé des déformations que des lois économiques lui infligent temporairement ; il montre en eux, dans le rythme de leurs mouvements lourds et féconds, de leurs mouvements généreux, puisqu'ils font de la vie, une beauté nouvelle, communiquant à tout leur être une splendeur forte, équilibrée, l'harmonie majestueuse d'une magnificence rude et souveraine, capable d'inspirer des élans émancipateurs, non des découragements.

Le *Semeur* et le *Débardeur* de Meunier ne sont point des êtres qui souffrent : ce sont des hommes victorieux qui marchent obstinément, sûrs de vaincre, de soulever tous les fardeaux sur leurs fortes épaules, vers des labeurs nouveaux. Leur vigueur plastique, le rythme de leurs gestes, la force calme de leur regard, font qu'ils portent en eux toute la supériorité humaine, et l'espoir serein des hommes en les œuvres à venir.

Ce sont des conquérants. Leur silhouette pesante, l'expression obstinée, belle de force surtout, de leur visage ont souvent rappelé l'éloquence farouche de ces statues et de ces bustes romains, de l'époque où Rome accomplissait ses conquêtes.

Ainsi Meunier fait œuvre salutaire, conforme à la mission de l'art : il exalte la confiance que l'humanité, sous peine de déchoir, doit avoir en sa destinée, en la noblesse de ses efforts et de ses douleurs, en la légitimité de ses espoirs.

Il aide la Vie.

Gustave Vanzype.

L'art de Constantin Meunier est né d'une sympathie instinctive pour le travailleur. L'affection qu'il lui voue depuis sa jeunesse lui a dévoilé sa beauté plastique. Chose singulière, chez aucun sculpteur, et beaucoup pourtant sont sortis de ce peuple que le maître belge glorifie, ne s'est jamais rencontré le désir de glorifier la classe des humbles et des besogneux dans les différents domaines de son activité



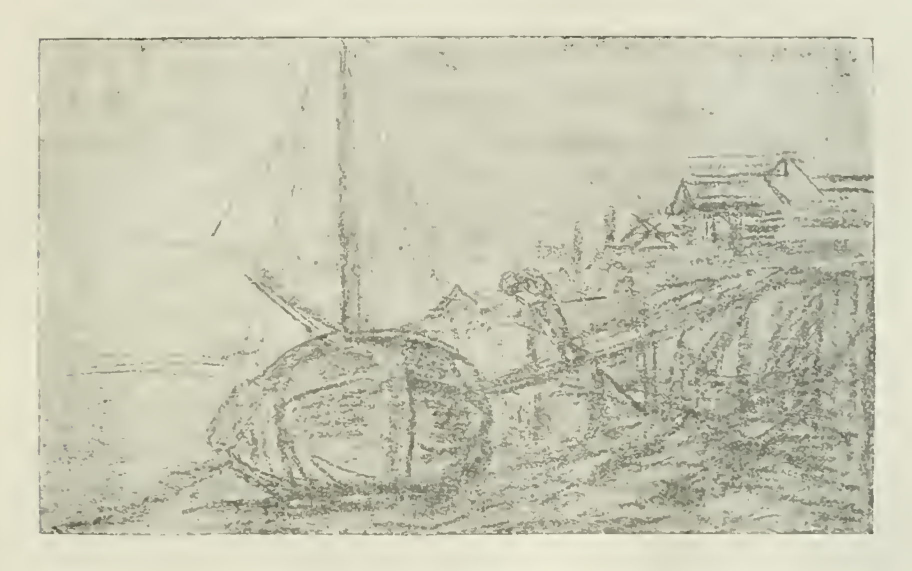
OUVRIER D'USINE.
Dessin inédit.

industrielle. C'est la force fatale de la tradition. L'infime ouvrier était trop loin de toute conception sculpturale pour qu'on songeât à le choisir comme modèle. Ne l'ayant jamais regardé, les statuaires des différentes périodes ignoraient sa beauté. Meunier, avant de se faire le chantre des mineurs et des carriers, des puddleurs et des forgerons, était leur ami ; il connut leur vie difficile et angoissante avant d'analyser leur caractère extérieur; il se familiarisa avec leurs pensées, avec leurs espérances et avec leurs tristesses, avant de se surprendre à contempler leurs silhouettes et d'examiner, attentif et ému, leurs attitudes.

Il se plut parmi eux, parcourant à la lueur des lampes obscures les tortueuses galeries souterraines des charbonnages ; il s'arrêta souvent pour contempler, les yeux humides, les vieux chevaux aveugles de la mine, discernant en eux le symbole dramatique de la destinée même de ceux qu'il accompagnait. Il se plongea dans leur atmosphère, but à larges poumons l'air poussiéreux du pays noir, comme pour se rapprocher des êtres de dilection. Tout d'abord, il les dessina. De larges cartons nous montrent ces héros, en théories ou en groupes, au travail ou au repos, quittant la fosse ou s'y rendant, au crépuscule ou à l'aurore, dans la nature hivernale ou de l'été. Ces dessins ont un caractère tragique. Ils nous révèlent une force longtemps méconnue et dédaignée par les arts : celle du travail soumis et incessant de toute une race. Un souffle épique traverse les contrées où se meuvent ses modèles, et dans leurs traits amaigris, dans leurs yeux farouches, francs et bons, il y a, dirait-on, mille douleurs écrites. Puis Constantin Meunier les peignit ; il les interpréta d'une palette acide et crue, presque corrosive ; l'impression en est d'autant plus poignante. Leur pays, leurs demeures, leurs hardes aussi ne forment-ils pas une désolante grisaille ? Et quand l'artiste, transporté et compréhensif, s'enhardit et essaye de sculpter tous ces humbles, tous ces misérables, tous ces vaillants, il lui semble que depuis longtemps il s'était accoutumé à tailler dans la matière les chers personnages de sa préférence. Il a ouvert à la sculpture un domaine inédit ; il a fait recevoir parmi tant de générations de statues ce peuple inconnu hier et qu'il a immortalisé dans le bronze et dans la pierre. Comme les autres, il a, ce peuple, sa splendeur expressive ; il nous parle une langue où toutes les affres, tous les courages, toutes les émotions modernes, toutes les aspirations sont contenus.

L'œuvre de Constantin Meunier nous séduit et nous transporte ; ainsi que toutes les productions géniales de l'univers, les siennes

engendrent la songerie et appellent impérieusement l'admiration. Autour de ses figures, de ses bustes, de ses groupes, flotte cet air obscur et dont s'enveloppent les travailleurs hennuyers ; il pèse fortement sur leurs épaules, que seules cependant les années et les misères implacables parviennent à courber avant l'âge mur. Meunier vit son temps. Il vivra dans les siècles à venir, parce qu'il le rappellera mieux que n'importe quelle création humaine. Il a compris la splendeur touchante de ses héros ; il les a traduits avec vérité, parce qu'il les a aimés et qu'il les aime toujours.



Sur l'Escaut.
Dessin inédit.

Sander Pierron.

Michel-Ange a vu dans l'homme un colosse. Son type favori est un géant, avec des muscles d'acier, des os de fer, une immense poitrine et un vaste front. C'est l'homme devant qui une nouvelle clarté vient de luire, l'homme de la Renaissance, doué d'un cerveau solide,

d'un cœur puissant. C'est le Titan, c'est Prométhée qui se relève et qui va reprendre sa lutte contre le destin. Il est plein de confiance en lui-même, sûr de sa force, prêt à aborder les tâches les plus difficiles et les plus rudes. Pendant quatre siècles, il accomplit des merveilles. Il conquiert la terre, vole sur les mers, scrute les astres, dompte les forces les plus secrètes de la nature et s'en fait des auxiliaires dociles. Il secoue tous les esclavages, tue les préjugés, ébranle les religions. Il s'analyse lui-même fibre par fibre. A l'heure qu'il est, il est chargé de trophées, de science et de gloire.

Mais ses conquêtes, il ne les domine point. Il semble, au contraire, écrasé par elles. S'il a reculé les ténèbres qui l'enveloppaient, il ne les a pas dissipées. Il meurt comme autrefois, avec le même « pourquoi » sur les lèvres. Matériellement, il est aussi mécontent qu'autrefois. Moralement, il est aussi indigent et aussi malheureux qu'autrefois.

De même qu'il avait trouvé un grand artiste pour sculpter ses traits quand il s'est mis à l'œuvre dans la joie claire d'un matin de soleil, il a rencontré un autre grand artiste pour fixer son image lorsque, le soir venu, épuisé et las, l'outil lui est tombé des mains.

Cet artiste, c'est Constantin Meunier. En sculptant l'ouvrier moderne, Meunier, dans ses œuvres les plus caractéristiques, a dressé l'effigie de l'homme moderne, tel que l'ont vu Schopenhauer et Nietzsche. C'est toujours un colosse qu'il nous montre, mais c'est un colosse démoli. Plus de chairs copieuses, plus de paquets de muscles, plus d'os puissants jouant avec aisance sous la peau. Les chairs sont fondues, les muscles usés, les os rouillés. La tête émaciée tombe tristement sur la poitrine creuse ; la jambe plie sous le poids du corps ; la main entr'ouverte est immobile et sans force. L'homme de Meunier ne se lamente pas avec celui de Schopenhauer et il ne maudit point avec celui de Nietzsche. Aucun mot ne profane la majesté de sa douleur. Grave et sombre, il est celui qui ne se souvient pas et qui n'espère plus. Son œil pâle ne regarde que la terre, la petite place qu'occupera tout à l'heure son corps brisé, le trou par où il disparaîtra dans une nuit, derrière laquelle sa pensée ne veut plus voir aucune aurore.

Hubert Krains.



Intérieur de Charbonnage.

Le Travailleur dans l'Art

Notre vieille Europe fatiguée et penseuse, malgré sa sagesse de vieillard toujours jeune et toujours neuve, n'est-elle pas comme une terre féconde qui, sans cesse et sans repos, porte ses fruits et qui jamais ne se lasse d'ouvrir son sein aux semences nouvelles !

Au cœur de cette Europe est un petit pays qui, plus qu'aucun autre, donne une impression typique de la vie intellectuelle moderne. Enserré entre deux grandes nations, ayant chacune une intense culture d'esprit, confiné entre deux races différentes, partagé par les esthétiques diverses de notre époque qui se heurtent et s'entre-choquent ainsi que des vagues écumantes, il apparaît comme un résumé de l'Europe, le petit pays de Belgique avec son peuple travailleur, ses bruyantes fabriques, ses mines, ses réseaux de chemins de fer qui le sillonnent de tous les côtés, les fumées de ses usines, ce petit foyer bouillant du feu des opinions contraires.

Il n'existe pas un pays dont la vie intellectuelle et sociale renferme de si nombreux et si profonds contrastes, qui soit aussi riche de traditions moyenâgeuses et en même temps si révolutionnaire, si clérical et si conservateur et en même temps si déchiré par le doute et si plein d'éléments destructeurs, si gonflé d'activité et d'énergie et si énervé par la vie fiévreuse de l'esprit !

La Belgique ! c'est l'antique civilisation flamande dans laquelle l'art a poussé des racines très fortes et qui deux fois dans les siècles passés fit rayonner sa couronne de fièvre sur tout le nord du continent et jeta ses semences aux quatre coins du monde civilisé, la patrie de *van Eyck*, de *Rogier van der Weyden*, de *Pieter Brueghel*, de *Rubens*, de *Jordaens* et de *van Dyck*.

Dans cette vieille Belgique, la vie intellectuelle se trouve à l'heure présente en pleine effervescence et plus tendue que jamais : c'est comme un puissant cerveau enfantant dans l'angoisse et traversé par les lourdes et noires pensées de nos jours, mais qui, parfois, est éclairé par les brillants espoirs de cette rénovation du monde dont l'avenir est gros. Ce travail des idées s'élabore sous la forte pression de la misère sociale, et du bouillonnement montent les rêves bleus de l'art belge moderne.

La Belgique, c'est le pays du symbolisme et du socialisme, de

Maeterlinck et de *Vandervelde*, le pays où la distance entre la vieille Bruges et la moderne ville de Gand, entre l'hôpital Johannis de *Memling* et la « Volkshuis » de *Meynherr Anseele*, la plus grande association coopérative du monde, peut être franchie en une heure de chemin de fer.

*

Nous avons été ici, en Norvège, peut-être trop enclins, pour tout ce qui se rapporte à la beauté et à l'art, à tourner nos regards vers Paris, parce que nous croyons toujours que le drapeau français flotte le plus haut. De Paris, on attend le nouveau, le bizarre et le bon. Et on a raison. Paris est encore la bourse du goût international par lequel la vie artistique européenne reçoit son cours. Malgré les banalités ennuyeuses qui remplissent chaque année les Salons parisiens, ce sont tout de même les expositions et surtout les petites expositions privées de Paris qui rassemblent le meilleur de l'effort artistique des différents pays. Mais, précisément, cette production étrangère qui perpétuellement est dévorée dans le feu de ce gigantesque foyer de l'art est chez nous peu remarquée.

Deux peuples ont été, plus qu'aucun autre, liés étroitement à l'art parisien : ce sont les Américains et les Belges et ces deux peuples ont ensuite, par leurs artistes éminents, exercé sous certains rapports une influence reflexe sur leurs maîtres français.

Ainsi que l'américain *Whistler* reste comme le maître de l'école coloriste qui de 1870 à 1890 a réformé la peinture française et qui, de Paris, a donné également le ton à l'art des autres pays ; de même les belges *Stevens*, *Rops* et *van Gogh* ont été à l'avant-garde de l'art parisien.

Et quand, il y a trois ans, le peintre et sculpteur *Constantin Meunier* exposa son œuvre dans le Salon de « l'Art nouveau », un Belge, alors, entra de nouveau dans la pleine gloire de la renommée parisienne et les yeux du monde se fixèrent sur lui.

Mais Meunier avait près de 70 ans quand il atteignit à la célébrité.

*

La Belgique, ainsi que je la retrouvais dans le souvenir de mon voyage, était surtout la Belgique d'autrefois ; les impressions de la Bruges de van Eyck et de Memling avaient fait du tort à mes autres sensa-

tions. Celui qui a voyagé dans cette merveilleuse ville aux vieilles rues désertes, aux canaux limpides, avec la foule de ses pauvres qui s'agenouillent dans les vastes nefs des églises, celui-là a éprouvé certainement quelque chose du charme magique que cette pieuse cité exerce sur l'esprit. Le *struggle for life* de la vie moderne semble ici étrange et lointain, et comme venant d'un autre monde. La Belgique qu'alors j'appris à connaître était la même que celle qui résonne faiblement à travers les répliques monotones et psalmodiées des premiers drames de Maeterlinck.

Quand, ensuite, plus tard, je repris la route de Paris, ce fut, durant le trajet de Liège à la frontière française, une nouvelle Belgique qui m'apparut tandis que j'étais assis près de la portière du train de nuit.

Le voyage se déroulait dans la vallée de la Meuse. Je m'étais particulièrement réjoui de voir un coin de cette nature qui avait été le berceau de la peinture paysagiste du Nord. C'était près des rives de la Meuse que Jean van Eyck vit, pour la première fois, le ciel, des arbres et des montagnes. C'était ici que le sentiment de la nature romantique devait, quelques dizaines d'années plus tard, pousser ses jeunes et étranges fleurs dans les tableaux de *Patinir* et de *Bles*.

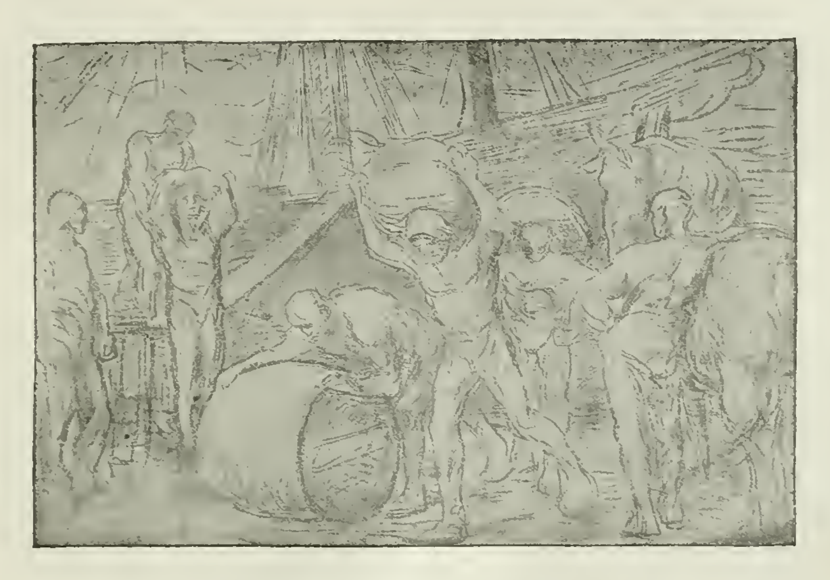
Aux environs de Namur et de Dinant on trouve, à ce que l'on dit, les origines de ces montagnes fantastiques qui, dans l'imagination de ces deux maîtres primitifs, ont été grossies jusqu'à la fable et qui constituent toujours le fond de leurs dessins : un pays montagneux dont les formations sont si invraisemblables, si sauvages qu'elles surpassent la vérité imaginable et se rient de toutes les fantaisies romantiques inventées dans la suite. Je m'étais occupé quelque peu de ces vieux maîtres paysagistes et j'étais impatient de voir le pays qu'ils avaient peint et de connaître la part de vérité qui avait été la genèse de cette chimère de l'art. J'espérais avoir un aperçu de ces formations naturelles qui ont inspiré Patinir pour ses hauts et étonnants rochers qui, comme un caprice, se montrent au milieu d'une plaine avec leurs bases minées par les ruisseaux serpentants ou perforées de chemins creux et dont les cimes penchées et les flancs escarpés résistent bravement aux lois de la pesanteur.

Or c'était justement un *train de nuit* qui me conduisait au sud de Liège et je ne *pouvais* pas ajourner mon voyage ! Les ténèbres s'étaient faites encore plus épaisses et me cachaient la Meuse et ses rives et pourtant je m'absorbais à regarder fixement par la portière du wagon, apercevant à peine quelque chose dans la nuit.

Toute la route de Liège à Namur s'allongeait à travers une suite

presque ininterrompue de fabriques. Il n'existe pas au monde, je crois, un pays aussi enveloppé par les fumées de charbon. Même derrière les vitres relevées du wagon, le voyageur devient noir comme un forgeron.

A côté des masses immenses et sombres qui s'esquissent vaguement sous le ciel d'encre, l'express mugit. Les fonderies et les forges, les



Sur le port, a Anvers.
Croquis inédit.

briqueteries, les verreries et les entrepôts défilent, toit contre toit, voûte contre voûte, coupés parfois par de hautes montagnes de houille et des amas de mâchefer.

Et au-dessus de ces énormes agglomérations que l'œil peut difficilement distinguer de la terre noire, se dressent les cheminées. Sombres et isolées, elles s'élèvent au-dessus des foyers éteints et semblent regarder toutes ces constructions comme un troupeau dispersé qui se repose dans la plaine ; ou bien, faiblement éclairées par la lumière des lampes électriques, elles s'assemblent en groupes au-dessus des fabriques où le bruit jamais ne cesse. Et sur la contrée, il passe une haleine brûlante qui vient de ces bouches béantes de feu dont les flammes tantôt montent rouges, et tranquilles dans la nuit, et tantôt sont jaunes et vacillantes comme des torches. Tout le district

paraît être la proie d'un feu souterrain inextinguible. Les arbres et les herbes sont depuis longtemps roussis sur les hauteurs environnantes. Par moments. ces flammes se couchent sous le souffle du vent et sèment leur pluie d'étincelles, en bas, sur les toits de fer ; tandis que colorés comme du sang dans la lueur des forges, des nuages de fumée se déroulent sur ce pays noir ainsi que des vagues dans la tempête. On dirait que la rouge ardeur du feu s'est jetée dans une bataille exaspérée de couleurs, avec la froide, tranquille et pâle lumière des lampes électriques dont les rayons divergent dans les brouillards.

On devient inquiet dans ces parages et l'express semble d'instant en instant activer sa course pour échapper à ces régions en feu.

Et ce pays est rempli d'hommes ! d'hommes qui sont condamnés à vivre dans cette atmosphère de fumée et de flamme ou à respirer un air empoisonné, à plusieurs centaines de pieds au-dessous de la surface de la terre. Les habitants de ces lieux me font penser aux pauvres pécheurs que Dante. dans son enfer, a placés chacun dans un trou profond tandis qu'un feu éternel lèche leurs corps nus

Et quand, parfois, le train passe au ras des fenêtres des immenses métallurgies, on voit quelques-uns de ces hommes. On les aperçoit évoluant à travers l'envolement des poulies et les pilons broyeurs, demi-nus et souillés de suie, attisant des fournaises ou forgeant parmi l'incandescence d'une forge flambante, ou bien dehors, glissant comme des ombres chinoises, ployés sous le poids de sacs de charbon, ou encore, sur les cônes des montagnes de houille, dessinant leur silhouettes démesurées sur le fond des vapeurs rouges.

*

C'est cette Belgique que *Constantin Meunier* a représentée dans le bronze et sur la toile : *Le Pays noir et ses Habitants.*

Presque toute la production de cet artiste est consacrée à ce peuple d'esclaves, qui travaille dans les mines et dans les fabriques belges. Et ce n'est que très exceptionnellement que l'on rencontre dans l'œuvre de Meunier le travailleur des champs, tenant la faux d'une main et de l'autre essuyant la sueur de son front ou le pêcheur de la côte flamande.

Mais que son modèle soit le mineur ou le paysan, le pêcheur ou l'ouvrier du port, l'image de ces hommes est toujours l'apothéose de l'ouvrier. Il grandit jusqu'au sublime le mineur qui marche la tête

baissée par l'habitude, le forgeron aux bras musculeux, le verrier ou le chauffeur. L'art de Meunier glorifie les esclaves du travail comme les Grecs, autrefois, glorifiaient l'homme libre, comme la Renaissance glorifiait le condottiere. Dans les noirs forçats des mines, il voit des héros, des hercules, des maîtres inconscients de leur force.

Meunier est réaliste. Le pathétique de sa glorification est le pathétique de la vérité même.

Nous connaissons le banal travailleur idéal que l'art moderne a représenté : le joli jeune homme à la figure ouverte et franche, aux bras puissants avec les manches de la chemise coquettement relevées, symbolisant le brave quatrième état, et qui pose autour des piédestaux des statues élevées « aux grands hommes » ou bien qui est couronné par les génies de la gloire sur toutes les médailles et sur tous les diplômes des expositions.

L'ouvrier de Meunier ne ressemble pas à ce type-là. Il a le front bas et les joues creuses, les mâchoires fortes et le regard éteint. La forme du corps que l'artiste lui a donné est une musculature colossale et tout à fait différente de celle des athlètes grecs. Son dos est courbé à cause du grand développement des muscles des épaules ; ses bras sont longs et pendants avec des poings comme des marteaux. Ses pieds font une empreinte aussi large que celle d'un ours ; sa marche est traînante et automatique. Il est ce qu'on appelle « pris sur le vif ». Et pourtant le réalisme de cet art élève son sujet jusqu'aux plus hautes sphères du grandiose.

Meunier est né trop amoureux de la plastique pour ne pas voir tous les motifs de beauté qui sont en l'organisme humain, même quand les individus représentés sont dépouillés de toute grâce. Il possède surtout un heureux sens de l'équilibre.

De l'infinie variété des gestes et des attitudes qu'offre la vie, il ne retient, de préférence, que les plus rythmiques. Il ne s'égare jamais en ces mouvements excessifs où disparaît l'harmonie des lignes du corps. Il adore la force, mais il aime la représenter dans un état de tranquillité latente, se reposant après l'ouvrage achevé. Et combien sa forme est pittoresque, avec le feu plein de vie de la lumière et les indications de sa large facture, mais cependant il conserve toujours son véritable sens aux limites de la matière et se soumet volontiers à sa dure logique. Dans l'art de Meunier on chercherait vainement les draperies flottantes, les accessoires pittoresques avec lesquels la sculpture moderne croit pouvoir échapper aux difficultés du bronze et de la pierre.

Meunier se révèle encore comme un véritable artiste plastique en sa façon de saisir toutes les occasions de présenter le corps de son modèle dans la manière la plus libre et la plus dégagée. Il aime trop la vérité vraie pour vouloir déshabiller ses personnages ; mais lorsque l'œuvre le permet, il s'efforce de les montrer le buste nu ou avec un vêtement aussi simple que léger, au travers duquel on peut distinguer la vigueur des membres.

Cet artiste dont le talent d'un degré si élevé était fait pour l'art plastique fut, jusqu'à sa cinquantième année, uniquement peintre. La série des œuvres en bronze qui fit sa renommée européenne appartient aux dix-sept dernières années de sa vie.

*

Les artistes qui ont représenté le travailleur avec amour peuvent être très vite comptés.

Un art comme celui de Meunier ne saurait être imaginé dans un autre temps que le nôtre, temps d'industrie colossale et de socialisme croissant.

Pour les Grecs de l'antiquité, le travailleur était un esclave, un être indigne de retenir la haute pensée des hommes libres. Quand, très rarement, l'art classique — aux époques de la décadence — condescend à s'occuper de l'esclave, cet art, alors, devient à peu près une caricature. Il perd sa sérénité et sa dignité, il est vulgaire et cruel. L'esthétique des Hellènes se ravale jusqu'au mépris burlesque pour tout ce qu'ils considéraient comme laid. Pour comprendre le peuple travailleur, ce qui manque à la civilisation antique c'est l'idée de l'humanité dans toute sa grandeur, dans toute son étendue. Celui-là même qui comprenait et aimait la beauté simple et fière des dieux et des athlètes grecs, celui-là, en présence de cette œuvre de la sculpture grecque, connue dans le monde entier sous le nom du *Rémouleur*, se détournait sans doute avec répulsion et méprisait cet esclave accroupi qui lève de son travail sa tête au front bas avec dans les yeux un regard de chien qui vient d'être battu.

L'art religieux du moyen âge avec ses rêves d'au-delà et ses ardentes aspirations ne pouvait pas non plus réserver une place aux peines terrestres, ni aux esclaves de ce monde. Le prolétaire n'apparaît dans l'art du moyen âge que sous l'aspect du paysan. Il représentait presque toujours, selon la forme traditionnelle, les douze mois de l'année, lesquels appartenaient à l'ensemble des images ecclésias-



PUDDLEUR.

tiques, et c'est de cette sorte que le paysan entra dans l'art du temps. Ici il symbolise le mois des labours, comme par exemple dans les sculptures de la façade de Notre-Dame de Paris, où nous le voyons poussant les bœufs de sa charrue ; de même dans les autres églises du moyen âge ou bien encore dans les jolies miniatures qui ornent les vieux missels, les psautiers et les chroniques de l'époque.

L'esprit orgueilleux et flibustier de la Renaissance oublia, naturellement, le travailleur, serf. Les dames et les chevaliers tout parfumés d'alors savaient s'éloigner de cette classe qui sentait l'écurie et l'engrais des champs.

Et lorsque les Hollandais du xviie siècle appliquèrent leur art à la représentation du paysan, ce fut toujours le paysan des kermesses et de l'auberge qu'ils peignirent, le paysan dans la joie et jamais dans la fatigue. Seul Rembrandt à qui rien de ce qui touche l'humanité n'était étranger, dirigea quelquefois, dans les tristes jours de sa vieillesse, le rayon doré de son génie sur les demi-ténèbres de la pauvreté et de la misère.

C'est seulement dans notre siècle que des artistes purent consacrer entièrement leur talent à la peinture de la classe ouvrière : le paysan, l'ouvrier dans leurs peines de chaque jour. Ils les ont vus avec leurs propres yeux, comme un ouvrier regarde un autre ouvrier et non pas d'une manière éloignée, à travers l'imagination colorée des romantiques.

*

Quand je pense à l'art de Meunier et aux types de travailleurs qu'il a créés, mon esprit évoque involontairement deux autres sortes de types produits par *Raffaëlli* et *Millet* qui se peuvent placer à côté de ceux-là pour servir de comparaison. Et comme la méthode comparative est souvent la plus commode pour la critique, qu'il me soit permis, pour un moment, de la suivre.

Il y a un fossé entre le sculpteur belge et son contemporain français Raffaëlli, le peintre du prolétaire parisien ; il existe, au contraire, de grandes affinités entre Meunier et Millet.

Raffaëlli est avant tout un artiste qui cherche le caractère et cette recherche consciente à laquelle il s'efforce d'atteindre est la marque distinctive de son art, ainsi qu'il l'a dit lui-même dans ses petites brochures sur la théorie de l'art. Son œil est impitoyablement perçant. Sa main assurée dessine l'individu avec des contours durs et noirs ; il le montre comme il est, comme il marche au milieu du petit

peuple des faubourgs de Paris, — c'est le journalier, le chiffonnier, le mendiant des hauteurs de Montmartre et des Batignolles. Mais de préférence, il dessine le vieux et misérable prolétaire. Il connaît ses guenilles, les rides que les peines et le vice ont creusées dans sa figure. Il a mille moyens pour nous donner l'impression du milieu où vivent ses personnages. Le vêtement, les alentours, les nombreux petits traits caractéristiques concourent à nous présenter une image si parfaite de la vie qu'il nous semble pouvoir sentir l'odeur spéciale des rues et des arrière-cours où ces hommes s'agitent. Le large pantalon de velours râpé et blanchi des débardeurs de la Seine, la blouse bleue et les souliers usés du balayeur des rues, la casquette à visière du patron d'estaminet, le haut-de-forme des dimanches du petit bourgeois devenu vert et fané, aucun autre ne saurait plus exactement que Raffaëlli en donner la description.

Et comme il y a l'odeur de Paris sur chaque type que son pinceau a tiré des faubourgs et des banlieues, il y a aussi la couleur de Paris sur les cieux d'or pâle et l'air de Paris sous les arbres noirs et sans feuilles qui constituent si souvent le fond de ses tableaux — ces peintures des faubourgs qui rappellent les meilleures pages de *Germinie Lacerteux*. La même joie artistique que les Goncourt ressentaient de leurs mots rares et frappants, fut éprouvée par Raffaëlli, de la subtilité de ses traits et de l'intensité de la couleur locale. L'art de Raffaëlli comme celui des Goncourt est fait de psychologie, Il appartient à cette catégorie d'artistes pour qui l'idiosyncrasie de la race et de l'état s'affine et trouve sa pure expression dans l'individu.

Meunier est tout le contraire d'un psychologue. On pourrait plutôt qualifier son art de *sociologique*. Il cherche le type. L'ouvrier est chez lui sans personnalité, sans particularité, sans nom. Les figures se ressemblent de l'une à l'autre dans la structure du corps, dans la forme de la tête, dans les traits du visage. Après un court espace de temps, elles se mélangent dans le souvenir et se fondent, alors, en une seule parce que même la différence dans l'âge, dans les costumes, est très faiblement indiquée. Quand Meunier individualise ses personnages il ne le fait que pour bien marquer la différence de leurs métiers ; on reconnaît, à première vue, le forgeron du verrier, le mineur de l'ouvrier du port. Mais il lui importe peu de distinguer Jean de Pierre.

Meunier a une incontestable similitude avec Millet en ce que, comme ce dernier, il cherche le type. Plusieurs critiques français ont aperçu ce point commun et ont mis en parallèle les deux noms. L'un

d'eux — et non le moindre — se laissant entraîner par son admiration pour Meunier, croyait qu'il fallait élever le sculpteur belge au-dessus du maître français.

Comme Millet, Meunier cherche à travers un réalisme naturel, le *simple grandiose*.

Parmi les toiles de Meunier, on en trouve une très grande qui représente un laboureur accablé de fatigue. Il est assis par terre, les jambes écartées, les poings tombants, dans un repos hébété. Le tableau rappelle immédiatement, de par les attitudes et les formes, le *Vigneron* de Millet — cette saisissante et inoubliable peinture de la fatigue « animale ».

Mais, quand Meunier simplifie, il y a dans cette simplicité une intention de spécialiser. C'est le type d'un métier qu'il veut faire voir.

L'art de Millet venant des sources profondes de la nature coule plus riche et plus plein que celui de Meunier. Les sentiments de Millet pour les paysans au milieu desquels il vivait et qu'il peignait s'étendaient plus loin que la représentation pure et simple, ce n'était pas seulement comme paysans qu'il montrait les ouvriers des champs.

Quand Millet relate, par exemple, le simple fait d'un cultivateur, greffant un arbre devant sa porte, tandis que sa femme le regarde, tenant en ses bras un jeune enfant et en portant un autre dans son sein, ce trait naïf de la vie journalière des champs s'exhausse en notre esprit jusqu'au symbole superbe de la maison et de la descendance.

Ce paysan qui se courbe sur le tronc de l'arbre lequel, d'année en année, croîtra riche et fécond en mûrissant et en améliorant son fruit — c'est l'homme. Et cette paysanne à la figure rude, aux hanches larges et puissantes qui se tient devant lui en serrant le petit être contre sa poitrine pendant que d'un œil sérieux et attentif elle suit son homme — c'est la femme, c'est la mère.

Cette cour avec le pauvre jardin et la maison basse blanchie à la chaux, là, dans le fond du dessin, c'est *leur* maison, *leur* univers ; mais c'est plus que cela encore, c'est le foyer, et le tableau est lui-même le vaste monde où des arbres, des familles grandissent, se développent, donnent leurs fruits et meurent.

Et avec quels moyens l'artiste arrive-t-il à nous donner cette impression ou pour mieux dire ce sentiment ? En représentant ces personnes ordinaires et leurs alentours le plus naturellement, en faisant chaque ligne large et sévère, en choisissant les attitudes les plus

tranquilles, en synthétisant l'essentiel de leurs gestes, de leur costume, de leur visage, en arrivant ainsi à la plus magnifique simplicité. Ce paysan n'a pas le nez de Pierre ni la veste de Paul. Ce n'est



Faucheur.

pas non plus le paysan de Bretagne ou de Normandie, à peine si quelque chose nous dit que c'est le paysan français. Ce n'est pas l'homme des champs en contraste avec l'ouvrier ; c'est le travailleur dans son travail, dans la pleine harmonie de ses occupations.

Et voyez tout le sublime qui se dégage de cette composition rustique! Millet écrivait lui-même à son ami Sensier : « La beauté humaine « ne dépend pas du visage, mais du corps tout entier dans son harmo- « nie avec son travail. »

Mais malgré cette simplicité, cette banalité même, l'image est cependant toute vérité.

Ce paysan se meut et agit comme un paysan et, comme tel, il est peut-être plus sûr, plus vrai qu'aucun autre qui ait été peint sur la toile ou pétri dans la glaise. Et pourtant, dans ce tableau, on s'aperçoit bien que c'est l'homme et non pas le campagnard qui a frappé l'artiste. Millet est si naturel, si exact qu'il peut évoquer les petits incidents courants de chaque jour et dans ces menus détails on sent, on devine le prodigieux infini, la profondeur insondable de la vie, et on est pénétré de son mysticisme. Par cela, Millet est le grand et incomparable artiste de notre siècle, le plus humain et le plus élevé.

Mais pourquoi diminuer les éminentes qualités artistiques de Meunier en faisant un rapprochement avec celui qui lui est encore supérieur! Dans son temps, il reste comme une remarquable et puissante personnalité artistique non seulement par le caractère distinctif de ses personnages, mais encore par la sûreté de sa main, la sincérité de son cœur, qui sauveront son œuvre du goût changeant du jour et lui assureront une place certaine dans l'histoire.

En dépit de son réalisme, Meunier atteint parfois à une telle grandeur dans la forme, à une telle idéalité dans le sentiment qu'il ramène la pensée aux époques les plus brillantes de l'art. Son sens roman pour le typique et le général peut, en quelques-unes de ses compositions, nous rappeler faiblement la sublime abstraction de Michel-Ange.

Il existe une toile de Meunier, *Mineurs*, — son chef-d'œuvre — représentant deux mineurs. L'un d'eux a l'épaule collée contre la paroi d'ouverture de la mine, l'autre est assis près de lui, le torse nu, appuyant sa puissante mâchoire inférieure dans sa main. Ils sont silencieux et regardent, là-bas, le lourd paysage enfumé. Une résignation infinie tombe de ces regards fixes et désolés, et une force presque majestueuse se dégage de leurs robustes membres au repos. Comme une menace, leur pesante carrure dessine ses contours sur un ciel de suie. Dans ce silence volontaire, on pressent une haine pas encore éveillée, et derrière cette muette sévérité couve déjà une énergie sauvage qui, lorsqu'elle éclatera, ne se laissera pas dompter.

Ils sont campés, ces deux prolétaires, comme deux modernes descendants des prophètes et des sibylles de la chapelle Sixtine, semblant porter en leur tranquillité mélancolique la gestation dangereuse des temps futurs.

Il ne peut y avoir de doute que Meunier soit socialiste. A travers cette suite d'œuvres analogues, il passe comme une amère et fatidique intuition de la vie sous laquelle, cependant, on découvre une espérance qui vit et brille. Et cette espérance, c'est l'utopie, la croyance en la grève universelle, l'aurore qui annonce les récompenses prochaines. C'est cette illusion qui vivifie l'art du sculpteur, qui rend sa main active et protège son esprit de la paralysie du pessimisme.

Toute l'œuvre de Meunier est un appel unique à notre instinct social. Comme artiste, il s'adresse autant au cœur qu'à l'intelligence. Et cet appel est, en sa sobre vérité, en sa chaleur contenue, plus éloquent que beaucoup de belles tirades des tribuns populaires. Il étale la vie et les conditions de ses sujets, il nous dévoile l'existence de taupe du mineur sous la terre et celle de l'ouvrier métallurgiste, du briquetier, du verrier au milieu de la chaleur brûlante des fours et du vent humide d'un climat mouillé, demi-nus et noircis de fumée. Il nous montre la patience de ces hommes accomplissant leurs fonctions d'esclaves, le vide de leurs cerveaux sans joies. Il évoque, pour qui ne les a pas vus, la vision parfaite de leurs physionomies, les déformations de leurs corps grossiers, leurs figures osseuses avec le front étroit, les mâchoires développées, les yeux mornes et tristes. Il chante leur nature, combien il sont silencieux, peu expansifs, doux et courageux. Il connaît leur infinie bonté, leur infatigable endurance ; mais aussi il ne cèle pas le fond d'impulsions animales dans lequel poussent ces vertus. Il sait leur incroyable ignorance, la susceptibilité de leurs cerveaux apathiques, leur insensibilité à l'égard de toutes les sensations supérieures de l'esprit.

Et si l'on demande ce qui incite Meunier à nous montrer toute cette misère, à absorber notre intérêt avec ces descriptions du *Pays Noir* et la psychologie de ses habitants, il ne répond rien que ceci : « Ils me sont chers. J'ai vécu dans leur entourage et ce que j'ai vu et entendu d'eux a déposé dans mon cœur un fond de compassion, de confiance et d'admiration. En eux est toute mon espérance, parce que depuis longtemps je suis fatigué et ennuyé de votre vieille et ridicule civilisation pareille à un mécanisme compliqué d'horlogerie qui s'arrêtera bientôt avec ses engrenages usés ! »

Et par cela qu'ils sont la végétation nouvelle de l'avenir, Meunier

est au milieu d'eux pour l'heure où les aspirations encore imprécises vers la lumière et vers le bonheur qui sommeillent dans cette masse humaine se réveilleront à la vie et aux actes spontanés.

Quelques-unes des toiles et quelques-uns des dessins de Meunier représentent ces lourds et silencieux serfs modernes à l'heure où les ferments séditieux enflammeront leur cervelle obtuse, où leurs pieds pesants deviendront plus agiles, où le feu éclairera leurs yeux atones à la pensée de leur affranchissement, de leur force et de la vengeance, à l'heure où la terre résonnera sous les pas cadencés des grévistes en marche.

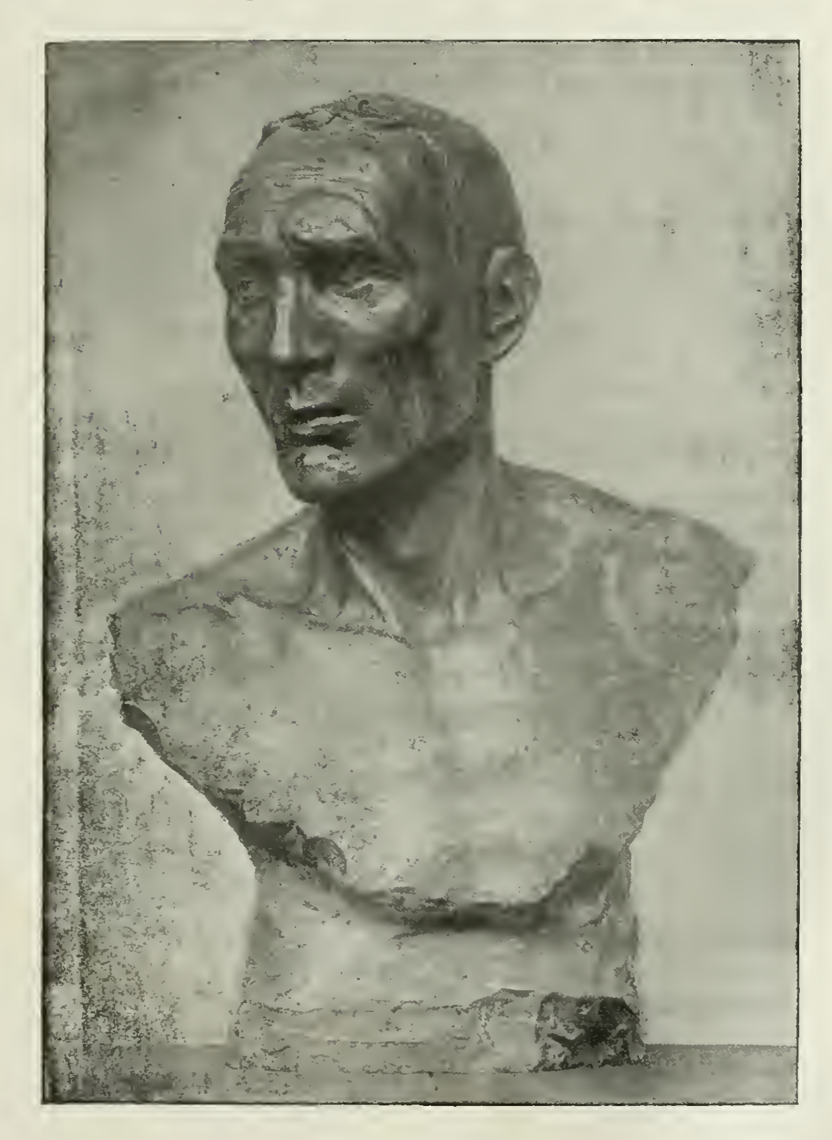
Dans de telles œuvres, Meunier se révèle, à coup sûr, comme socialiste. De même dans sa magnifique peinture l'*Exode*, une foule de prolétaires s'embarquant sur un bateau d'émigrants par un ciel noir et désolé d'hiver ; ou bien encore dans ce saisissant et effrayant pastel, l'*Hécatombe*. Les victimes de l'explosion de la mine sont couchées sur de longues planches dans un grand et sombre hall. On voit, là, à la lueur d'une méchante lanterne, deux vieilles femmes en train de découper de grandes toiles pour des linceuls. La tranquillité avec laquelle ces deux vieilles accomplissent leur funèbre besogne, la gravité comme pétrifiée et la résignation figée qui sont empreintes sur leurs trait font immédiatement un profond et cruel effet sur le spectateur.

Dans aucune autre composition, le pessimisme de l'artiste ne semble s'être endurci jusqu'à un si inexorable fatalisme. On dirait que l'irraisonnable malheur, dans cet aveugle massacre du grisou, s'est manifesté à lui comme le souverain du monde dont le caprice nous soumet tous et comme si ce sinistre avait éteint sa flamme vacillante d'espérance pour toujours.

Mais au moment où, dans le salon d'exposition, je me détournais de cette image, je me trouvai face à face avec l'artiste lui-même. Pour quelques jours il s'était déterminé à interrompre son infatigable vie de travail, à quitter Bruxelles pour venir à Paris assister à l'ouverture de cette exposition qui, si complètement, allait lui conquérir le public parisien,

Entouré d'artistes et de critiques, le vieux maître était au milieu de la salle l'objet de la curiosité et des hommages débordants de cette élégante assistance, maladroit comme un enfant confus. C'est un homme petit et trapu, avec le dos courbé et une épaule plus haute que l'autre. Il est vêtu simplement et porte une grande barbe grisonnante. On le prendrait pour un honnête forgeron vêtu de ses habits

des dimanches. La figure est ouverte, les traits hardis et forts mais affinés, semble-t-il, par la maladie. C'était le sourire bon et étonné



Ouvrier d'usine.

des enfants..... Et, en cet instant, les rides d'une longue vie de travail dans la pauvreté et l'obscurité qui avaient creusé ses joues et sillonné son front disparaissaient en une indicible expression de faible

et douce sensibilité. Ses manières frustes et sa naïve simplicité prévenaient en sa faveur.

Je lui fus présenté et nous échangeâmes quelques mots. Sa main était forte comme celle d'un ouvrier.

En le quittant, je me retournai de nouveau vers cette œuvre de Meunier qui est pour moi la plus chère entre toutes, celle dans laquelle son cœur de bonté, débarrassé de toutes ses pensées tumultueuses, s'est donné dans une absolue compassion : *Le vieux cheval de mine*. C'est un petit bronze représentant un vieux cheval qui a tiré le minerai pendant bien des années, un vilain animal avec une grosse tête pendante, des os saillants sous la peau, des sabots massifs. Il est au repos et paraît sommeiller debout. La tête est basse et les crins de sa crinière lui tombent sur les yeux, mais une expression de tristesse enveloppe sa bouche épaissie ; et rien n'est attendrissant comme cette image de la fatigue et du manque de soins physiques.

Ce vieux cheval fourbu semble parler au cœur d'une façon plus touchante, plus profonde, en sa laideur, que ces figures d'hommes esclaves qui, eux du moins, par leur force musculaire, par la beauté plastique de leurs attitudes, font, indéniablement, sur l'esprit une impression plus ou moins bonne. Inoubliablement, cette pauvre bête rappelle l'inflexibilité de la vie et combien est amer le fruit qu'on appelle la *bénédiction du travail* et combien est grande la beauté qui vient de la résignation.

Jens Thiis

Kristiania.

Par les bronzes et les plâtres qui se dressent devant le visiteur, l'artiste captive immédiatement l'attention de ce passant qui vient lui demander quel secret d'existence a découvert son labeur, depuis tant et tant de longues années, à travers les difficultés, les chagrins, les désespérances, les espoirs. Toutes ces figures apparues ici sont graves, et comme passives, malgré la douleur de l'effort, la violence du geste, la colère possible des visages. Toute cette vie en mouvement a été immobilisée par une volonté et une main puissantes, un moment de l'Histoire est fixé par la pesante et obéissante matière.

Les hommes de la mine, de l'usine, du champ, paysans acharnés à la terre, mineurs enfouis aux ténèbres, verriers surgis dans le rougeoiement des flammes, pris en pleine vie, isolés sur ces socles, font mieux entendre à tous l'éloquence de leurs mouvements éphémères et de leurs paroles si brèves et si peu distinctes.

C'est la première leçon d'art et de pensée qui est donnée par Constantin Meunier. Il est allé au profond de l'humanité, aux régions maudites où les forces obscures ne savent pas s'exprimer, commencent de bégayer à peine, et par le seul fait d'avoir vu, compris et représenté ces humbles, il leur a donné un langage, le beau langage muet des formes et des expressions.

Après avoir dit ainsi, par ses figures de semeurs, de laboureurs, de moissonneurs, de puddleurs, de marteleurs, de briqueteurs, de carriers, par le groupe du *Grisou*, par les hauts-reliefs de la *Glèbe*, de la *Remonte du jour*, du *Mineur à la veine*, de l'*Industrie*, du *Port*, après avoir dit en aspects essentiels les fatalités du sort et les résistances humaines, Constantin Meunier évoque l'atmosphère et le décor d'existence de cette foule ignorée. Elle se meut dans l'ombre, elle habite aux pays noirs, elle gîte en de basses cahutes aux régions industrielles, elle descend aux sous-sols, elle y chemine comme une armée victorieuse qui va tout à l'heure sortir de terre et saluer l'aurore.

C'est toute cette vie cachée, ces tressaillements, cette bataille contre les choses, cette domination du feu et de la machine, que voici exprimés par les peintures, les aquarelles, les pastels, les dessins. De l'aube à la nuit, un drame humain admirable se déroule. Des escouades de misérables défilent d'un pas lourd et rythmé, émigrants dont l'énergie va à la rencontre du hasard, travailleurs de l'usine et du puits recommençant chaque jour le même combat. Chaque incident de la poésie héroïque continue l'antique effort de l'homme contre le Destin : la *Cheminée*, le *Laminoir*, la *Coulée de la fonte*, l'*Accrochage*, et l'horreur de l'*Hécatombe*.

Constantin Meunier a fait son œuvre de la même manière que ces pauvres gens font la leur. Je lui ai entendu dire, en son beau et simple langage, comment il avait vécu cette existence de travail, accomplissant chaque jour sa tâche, ajoutant sans cesse, allant devant lui. Il peut s'attarder pendant un instant aujourd'hui et regarder le pays qu'il a parcouru, mais il aura une joie sans orgueil, et demain il se remettra en route.

Il a la grande qualité, il est de la race des forts. Il est à la fois tra-

ditionaliste et nouveau. Il a vu, de ses yeux, de son esprit, le spectacle de la vie, et il l'a exprimé sans recherches pénibles, faussement naïves, sans prétentieux et vains symboles. Il a saisi d'une main ferme l'outil que lui ont légué ses prédécesseurs et ses maîtres, il a pris l'art et la vie au point où il les a trouvés, et il a continué l'œuvre éternelle en bon et vaillant ouvrier.

Il sait l'apport des grands naturistes de tous les temps et de tous les pays, il ne tient nul compte de la main mise sur le passé par le pédantisme, et il admire la vérité grecque et la solidité romaine, il ressent le contact de la force fine et nerveuse des gothiques. Il est comme Millet, Barye, Rodin, de la race de ceux qui savent les mouvements simplifiés, les souples musculatures, les résumés essentiels. Il cherche à tout dire par chaque point de la surface qu'il modèle ou qu'il peint. Il voudrait, sous le volume le plus concentré, emmagasiner le plus de forces secrètes ; il est préoccupé du dedans tout en représentant le dehors.

C'est ainsi qu'il aboutit à ces apparences pleines, à ces attitudes rythmiques des corps, à ces équilibres admirables. De même, c'est ainsi, par la compréhension des formes, par la signification complète des individus et des spectacles, qu'il arrive à ces complètes expressions de douleur sans mélodrames, de soumissions momentanées au destin, à ces poèmes de violences au repos, si terribles dans leur stupeur, si grosses d'avenir.

Gustave Geffroy.

Son « œuvre a la qualité de son âme », a dit Georges Lecomte, et le mot mérite d'être retenu ; il définit à souhait l'art de Constantin Meunier, qui déborde d'intellectualité, de signifiance, d'expression, et accuse par là même la permanence de l'intervention psychique.

Qu'il puise sa matière dans son entour ou bien en lui-même, qu'il écrase le pastel ou qu'il pétrisse passionnément la glaise, Constantin Meunier entend que ses ouvrages soient l'incarnation visible, tangible de son sentiment intime, et que la main demeure « l'humble valet du cerveau ». La subordination du métier au concept est ici, plus que nulle autre part, flagrante : comme chez Delacroix, chez Daumier, chaque création, longuement mûrie, semble réalisée tout d'un coup

et jaillie, dans son ensemble, au commandement d'une inspiration unique ; aussi les virtuoses du *morceau*, habitués à reproduire la



JUIN.

réalité littéralement et fragment par fragment, ont-ils longtemps différé leur admiration à cet œuvre, plus suggestif encore que représentatif, où prédominent les hautes visées d'un philosophe, d'un mo-

raliste et l'émotion d'une âme meurtrie par la vie, tendre, compatissante au suprême.

En 1887, alors que Constantin Meunier n'était guère encensé, nous acclamions la souveraine beauté de son *Puddleur* exposé au Salon, « de ce travailleur robuste qui se repose, abêti par la fatigue, le cou tendu à la façon des paysans de Millet ». Certes, Constantin Meunier s'est intéressé aux gueux de la glèbe et à leur rude destin ; mais, né dans les Flandres, il a été logiquement conduit à pénétrer surtout les sens des spectacles indigènes dont il était le témoin et qui offraient à sa médiation un thème quotidien. Il s'est donc constitué le peintre des hauts-fourneaux, des aciéries, des briqueteries, le peintre du Borinage, et c'est avec une poussière de deuil, pareille à celle du charbon, qu'il a trancrit, dans ses sombres pastels, le drame tragique du *Pays noir*. Parallèlement, ses sculptures évoquaient la démarche lente et lourde du débardeur courbé sous le faix, l'effort époumonnant du souffleur de verre, le recroquevillement bestial du mineur abattu sur le sol qu'il fouille, la pénible tâche du carrier, du marteleur, du puddleur, de l'abatteur, dont l'existence se consume en un incessant et épuisant effort.

Castagnary, le premier, avait exhumé, à propos des tableaux de Millet, la révolte de La Bruyère en faveur « des farouches animaux répandus par les campagnes et qui méritent de ne pas manquer de ce pain qu'ils ont semé » ; plus d'un constatera, à son tour, l'accord entre les revendications sociales de l'heure présente et le symbolisme protestataire de Constantin Meunier.

Si la mort de l'esprit et le continuel ahanement de l'ouvrier assimilé à la bête de somme est stigmatisé par la torpeur de la face, le corps, d'autre part, prend dans l'accomplissement de la rude besogne des allures empreintes d'une gravité solennelle, presque hiératique, sensible pour ceux-là seuls qui savent percer le voile des apparences. Tel est le pouvoir de Constantin Meunier ; on ne pourrait imaginer consignation plus éloquente du geste humain, surgie plus dramatique de silhouettes et de profils, spiritualisation plus complète de la matière. Par la simplification, l'abréviation, par le choix des attitudes les plus caractéristiques, par ces diverses opérations du raisonnement, Constantin Meunier dépouille la réalité de tout caractère transitoire et triomphalement il s'élève aux généralisations de la synthèse.

On voit à quel point la communauté du principe esthétique oblige à rapprocher Constantin Meunier de Millet ; l'âme des deux maîtres est encore si semblable que certains passages des lettres de Millet

semblent analyser l'œuvre de Constantin Meunier. Souvenez-vous, par exemple, de Millet, s'avouant « frappé par le côté mystérieux de tout spectacle » ; rappelez-vous encore Milllet écrivant : « La douleur est peut-être ce qui fait s'exprimer le plus fortement les artistes... Il n'y a production que là où il y a expression... Je désire mettre bien pleinement ce qui est nécessaire, car je crois qu'il vaudrait mieux que les choses faiblement dites ne fussent pas dites, parce qu'elles sont comme déflorées et gâtées. »

Ces analogies signalées, il sied de porter à l'avantage de M. Constantin Meunier et la diversité des techniques et l'application à l'art sculptural de règles qui lui conviennent tout spécialement. C'est à cette élimination rigoureuse du détail au profit de l'ensemble que la statuaire grecque a dû sa prééminence ; mais, tout en s'astreignant à la même logique d'exécution, Constantin Meunier affirme le droit moderne de ne pas demeurer impassible. On ne relèverait pas dans son héroïque production la plus essentielle concession à l'art pour l'art. Ces statuettes, ces figures, ces bas-reliefs, si palpitants, si poignants, vous hantent comme des visions de géhenne, comme des témoignages du lamentable supplice infligé au travailleur en lutte avec la nature ; tous sont issus du besoin d'extérioriser un état d'âme par le rythme d'un mouvement, ou de l'espoir d'apaiser la souffrance en la dévoilant ; car la compassion de Constantin Meunier se penche fraternellement vers toutes les détresses ; elle va à ceux qui peinent et à ceux qui expient, aux martyrs obscurs que la fatalité a voués à la torture du corps et de l'esprit ; et l'œuvre de piété se poursuivra, âpre et consolante, attristée et sublime, tant que Constantin Meunier n'aura pas atteint le terme proposé, tant qu'il n'aura pas parcouru dans son entier le cercle de la douleur et du labeur humain.

Roger Marx.

Mars 1896.

Constantin Meunier ! Je ne puis écrire ce nom sans me rappeler l'instant où me fut révélé son œuvre vraiment cyclique. C'était en 1896, dans la galerie de M. Bing, rue de Provence.

Il y avait là une cinquantaine de statues et de bas-reliefs ; et mes yeux s'émurent à la vision de cette humanité héroïque et forte. Souf-



L'Abreuvoir.



Un Pêcheur de crevettes a Nieuport.

fleurs de verre ou briquetiers, fardiers humains courbés sous la surcharge de leurs sacs, marteleurs et moissonneurs, tous les métiers et les travaux surgissaient devant nous, traduits dans leur attitude essentielle ; et de l'ensemble de ces formes muettes semblait pourtant se propager une rumeur épique. De tous ces gestes pétrifiés montait une chanson. La vie cosmique continuait de tressaillir sous le contour de ces bronzes figés, qui nous contaient le tragique poème des tribus laborieuses et souffrantes. Ces figurines, que l'on eût pu tenir dans la main, prenaient à nos yeux des proportions monumentales. On pouvait grandir leur stature, amplifier leur taille, leur attribuer l'énormité des fabuleuses et gigantesques idoles de Belus, de Memnon ou de Sésostris, les dresser énormes et farouches, pareilles à ces colosses de l'antique Egypte qui terrorisaient le regard du vieil Hérodote! On sentait qu'elles n'eussent rien perdu de leur harmonieuse proportion et de leur grâce humaine

L'œuvre de Constantin Meunier est considérable, et le plus extraordinaire, c'est qu'il n'ait mis que vingt années pour créer et mettre au jour toute cette progéniture de formes parfaites. Ce ne fut qu'à cinquante-deux ans qu'il entreprit son grand labeur. Pendant longtemps il enseigna modestement le dessin à Louvain, occupant ses loisirs à peindre obscurément, partageant la vie des humbles et vivant du pain des pauvres. Meunier est aujourd'hui âgé de soixante-douze ans. D'apparence malingre pourtant, sous son enveloppe de débile vieillard, brûlent toujours les flammes tumultueuses de l'énergie créatrice.

De ses fréquents séjours dans les bourgades du Borinage, parmi les contrées noires du pays minier, Meunier a rapporté d'extraordinaires peintures. Dans ses toiles, la mélancolie ravage les paysages. De tristes êtres roulent des wagonnets parmi d'arides tranchées. Partout les régions houillères s'étendent comme les sites d'un enfer terrestre. D'affreuses nuées s'appesantissent sur la terre sinistre, des nuées si opaques et si lourdes que le vent paraît sauvagement les pétrir. Là-bas à l'horizon, les flammes sanglantes des hauts fourneaux lèchent sans fin le ciel nocturne. Ce sont des pages de tristesse où l'artiste épanche sa commisération, son altruisme et sa pitié.

Mais c'est surtout comme statuaire héroïsateur du travail que Meunier est incomparable. Après Karl Marx, qui établit par d'inexorables théorèmes la puissance économique et sociale de la force productrice, un artiste se lève, qui proclame à son tour la vertu esthétique du geste qui bâtit, du geste qui vainc les éléments ou qui dompte la

matière. Il se penche sur le prolétariat moderne, bien moins pour larmoyer sur sa misère que pour lui révéler sa vraie splendeur. Il dresse au-dessus des dégénérescences présentes l'impérissable effigie des Hommes-Fonction. Il fixe la noblesse de l'effort humain, dont le rythme se transmet et court musicalement sur toute la périphérie du corps agissant. A travers les types qu'il érige, il ne voit pas seulement l'homme moderne, aperçu sous un angle temporaire. Ce forgeron, ce terrassier deviennent d'éternels archétypes, dont les mouvements sont inconsciemment scandés par le concert impérieux des grandes Lois physiques. Ils sont d'aujourd'hui et ils sont d'hier ; on comprend que leur race — à travers les ténèbres des âges — remonte aux Jubal et aux Tulbacaïn préhistoriques. Sous leurs jerseys de laine et sous leurs lourds tabliers de cuir — devenus plus admirables que les défroques aristocratiques — on perçoit le jeu de la musculature vivante qui ondoie symphoniquement. Une volonté prodigieuse fait se gonfler le thorax de ce travailleur, où les poumons halètent comme des forges ; un irrésistible élan raidit son bras et secoue son torse. Ainsi, de la machinale cadence de l'animal humain, de son geste inconscient et coutumier répété comme un rite corporatif, Meunier a su dégager la poésie robuste et la gravité presque religieuse. Devant les belliqueux Arcs de Triomphe, il a édifié le premier palais consacré à la force pacifique, où sont conviées les dures besognes jusqu'ici incomprises.

C'est pourquoi les classes privilégiées, aussi bien que les énergies prolétariennes, peuvent également puiser, dans l'art d'un Constantin Meunier, les émotions qui soulèvent l'être et un enseignement qui le réconforte. En regardant chacun des exemplaires de cette statuaire héroïque, le travailleur manuel pourra se pénétrer de son authentique beauté, tirer un légitime orgueil de sa fonction sociale. Il comprendra que toutes les tâches s'équivalent, que la pelle et le pic sont des armes pacifiques plus nobles que les outils guerriers. Il y viendra enfin adorer sa propre force. Et quant à nous, grelottant dans notre débilité physique d'intellectuels, crucifiés par la neurasthénie, guettés par la démence sournoise — moderne épée de Damoclès suspendue au-dessus de nos cerveaux — nous nous courberons avec espoir sur cette foule prolétarienne, sur ce réservoir de virilité qu'est le monde du Travail, sur cet élément de régénérescence, dont les mouvements sont continus, perpétuels et cadencés, comme ceux de la mer.

Il est logique que des œuvres comme l'*Homme à la Tenaille* aient été d'abord pétries dans la riche argile flamande. Ce fut cette terre

généreuse et pacifique qui, la première, donna naissance aux corporations, et d'où se propagea le mouvement populaire des Communes. A la bataille des Eperons, ce furent les verriers et les tisserands brabançons, les paysans du Hainaut, qui représentaient le progrès humain contre la chevalerie féodale. Et voici que, de nouveau, les statues de Constantin Meunier figurent les aspirations actuelles du Parti Ouvrier belge. Les mineurs, les charrons, les superbes débardeurs de ce statuaire naturiste, comme le qualifia si bien Clémenceau, proclament impérieusement le triomphe du nouvel art social et humain. Ses vivantes incarnations se dressent victorieusement dans la débâcle des derniers chevaliers du Romantisme, des héros de mensonge et d'erreur, au milieu de l'agonie des vierges insexuées, des dames d'extase, des anémies décadentes.

Je n'essaierai donc pas de décrire ici cette œuvre de Meunier. D'ailleurs, vous qui avez lu *Travail*, vous reconnaîtrez dans son *Puddleur* le Morfain de Zola, « statue de chair cuite à la flamme infernale des fours ». Et ce bas relief de la *Moisson*, à quoi bon l'évoquer ! En regardant ces gars et ces filles fortes qui moissonnent puissamment les gerbes fécondes, vous vous rappellerez la fresque matérialiste et biblique de la *Terre*. De même, devant la déformation lamentable du *Vieux cheval de la mine*, vous vous souviendrez bien vite de l'émouvant Trompette, de *Germinal*. Je sais cependant une œuvre qui est peut-être la plus aimable de Meunier. Elle représente une jeune *Hierscheuse*, qui se cambre délicieusement, les mains aux hanches, avec une grâce garçonnière. Sous la culotte et la vareuse de coutil, qui moulent le corps de la jeune fille, on devine les colorations, on soupçonne les naissantes formes de la puberté, prêtes à éclore. Elle a le charme du bouton de rose qui éclatera demain hors de sa gaine fragile, pour s'épanouir magnifiquement. Eh bien, en cette gamine exquise, je vois encore comme la sœur de cette petite Mouquette, la menue fleur à peine formée, qui, dans l'instant tragique de l'émeute, devient femme, et sent tout à coup s'ouvrir son flanc au flot sacré de la vie universelle.

En assumant d'entreprendre le monument Zola, Meunier donne donc à son œuvre sa véritable signification et son véritable symbole. Et, au-dessus du cortège de sa statuaire épique, ce sera un beau spectacle que de voir briller, achevant son labeur et le dominant, l'effigie justicière de notre grand romancier social, du Sage illustre de Médan !

Maurice Le Blond.



DÉBARDEUR : ANVERS.

Constantin Meunier est un homme admirable. Il a la grandeur de Millet. C'est un des plus grands artistes du siècle.

Rodin.

Je me souviens, comme d'une des choses dont j'aime le mieux à me souvenir, de l'enthousiasme avec lequel mes vingt ans saluèrent les premières œuvres de sculpture de Constantin Meunier. Toute sa maîtrise future était déjà incluse dans le petit *Puddleur assis* qui fut exposé à un salon des XX, ces précurseurs de la Libre Esthétique. J'y retrouvai l'allure titanesque et écrasée des ouvriers de l'industrie de la terre wallonne dont nul, avant lui, n'avait dit l'impressionnante beauté. J.-K. Huysmans, un des critiques les plus subtils de ce temps, avait autrefois, dans l'*Art moderne* ou dans *Certains*, signalé l'énorme intérêt d'art qu'on pouvait prendre aux aspects et aux populations de l'industrie moderne et s'était étonné du dédain des peintres et des sculpteurs. Meunier devait être l'artiste qu'annonçait le critique. Où des devanciers n'avaient vu que de ridicules et fadasses hercules porteurs de marteaux, il sentit, découvrit et exprima la grandeur humaine et triste, comme l'avait fait Millet pour le paysan. Et l'Ouvrier entra dans l'Art et fut reconnu comme l'égal des anciens dieux. L'effort prodigieux de ses muscles dompteurs de la matière, et son âme obscure d'opprimé en révolte apparurent plus émouvants que les plus hautaines expressions de l'art grec ou les plus délicates de la Renaissance. L'épopée contemporaine chanta dans le bronze et le granit. Les mineurs, les verriers, les puddleurs, les débardeurs, les carriers, les moissonneurs, tous ceux qui peinent dans les usines et dans les champs, eurent leur chantre inspiré. Et on les vit tels qu'ils sont, mais tels que nos yeux ne savaient point les voir : héroïques. Toute l'œuvre de Meunier converge vers cette ambition : la Glorification du Travail. C'est le titre qu'il a donné à un monument considérable, résumant son effort et qui portera son nom au travers des siècles. Puisse-t-il le dresser au centre d'un de nos carrefours, l'achever tel qu'il l'a conçu, pour que sa magnificence soit le symbole de notre heure et l'admiration des générations à venir !

Jules Destrée.

Les sculpteurs contemporains ont trop rarement compris la beauté de la vie moderne. Enlisés dans l'imitation des formes académiques, ils n'ont pas vu toutes les ressources qu'ils pouvaient tirer de celle-ci. Et pourtant la vieille école gothique et l'école franco-flamande leur



fournissaient de nombreux exemples d'un art où le sculpteur s'était contenté de copier les contemporains dans leurs vêtements ordinaires et dans leurs attitudes familières. Mais le mirage de la Grèce et de Rome empêchait de voir ces glorieux exemples. A peine quelques sculpteurs d'aujourd'hui, sans s'en douter, renouent-ils la tradition en se contentant de regarder autour d'eux. De ceux-là sont, en France, Rodin, Louis Dejean, Roger Bloche ; en Italie, Medardo Rosso ; en Russie, Paul Troubetzkoy ; en Espagne, Mariano Benlliure, et Constantin Meunier en Belgique.

Si la qualité de leurs œuvres est diverse cela ne tient nullement aux sujets choisis, mais au tempérament de l'artiste. Rodin qui est si admirable dans ses portraits faiblit souvent quand il s'agit de composer : les vieux clichés qu'il écarte lorsqu'il n'a qu'à observer s'imposent encore à son esprit lorsqu'il veut créer le monument de Victor Hugo, et il ne le conçoit pas autrement qu'un Barrias ; il sculpte à son tour une allégorie. Les morceaux peuvent en être superbes ; l'ensemble demeure discutable.

Constantin Meunier se contente de l'observation. Quand il compose un monument, comme son *Monument du travail*, cela n'est fait que de choses vues, logiquement réunies. Si telle figure se hausse au symbole, ce n'est pas par suite d'une fiction littéraire, ce n'est pas à cause d'un détail allégorique, c'est parce que le caractère particulier est si fortement dessiné, qu'il se hausse au général.

Molière ne fait pas le portrait de l'avarice avec une figure marquée de quelques attributs explicatifs, mais il fait un avare particulier, si personnel, si fortement marqué que cela n'est plus un avare mais l'Avare. De même quand Constantin Meunier imagine de sculpter l'*Industrie* ou la *Glèbe*, il ne représente pas une figure allégorique posant la main sur une roue ou sur un soc de brabant : il fait deux paysans attelés à la charrue, ou deux ouvriers si puissamment enchaînés à leur besogne que l'acte devient d'une beauté prodigieuse et évoquant l'idée générale du travail. Je crois, d'ailleurs, que l'impression eut encore gagné en intensité si, au lieu de laisser ses paysans nus, le sculpteur n'avait pas craint d'y ajouter le détail particulier du costume contemporain d'un paysan des Flandres. Car ce détail, loin de nuire à l'impression, y ajoute en vérité.

Mais, d'ailleurs, Constantin Meunier a conservé ce costume à ces mineurs, et c'est là qu'il triomphe vraiment. On l'a souvent comparé à Millet ; pourtant la poésie des paysans de Millet est plus calme, plus résignée, celle des mineurs de Meunier est plus âpre, plus doulou-

reuse. Il resterait à parler du métier si énergique et si intéressant du sculpteur, ce métier qui vivifie ses *Carriers*, sa *Hiercheuse*, son *Marteleur*, son *Vieux cheval de mine*, mais d'autres l'auront fait ici même avant moi. Il resterait aussi à discuter cette opinion qui fait



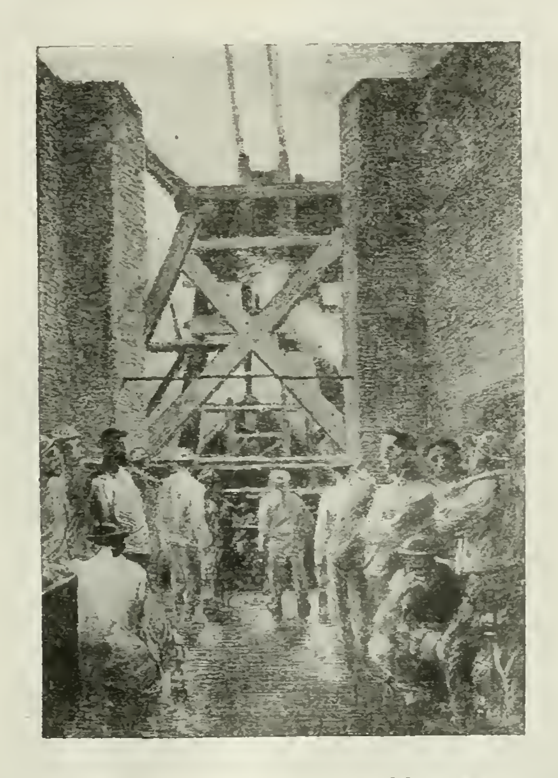
MINEUR.

de Constantin Meunier un des représentants de l'art social. Mais il n'y a pas pour moi d'art social, ou plutôt toute œuvre d'art vrai est une œuvre d'art social, puisqu'elle est, sous un angle quelconque, une expression de la vie.

Tristan Leclère.

Un peuple en travail est évoqué. Des êtres s'adaptent à leurs instruments comme des bêtes à leurs défenses naturelles.

Une ligne ferme traverse et oriente les fières silhouettes aux plans



Le Puits : La descente des Mineurs.

larges et pleins ; une intelligente distribution des volumes, des modelés plats et précis, partout s'affirme le sens du grand sculpteur.

C'est par les formes extérieures de la nature que l'artiste nous renseigne sur la continuité de notre être dans l'univers.

C'est l'analogie de nos formes que nous révèle Constantin Meunier dans cet être aux jambes lourdes, les pieds pris dans le sol comme des racines. Une irréductible ardeur anime son torse nerveux ou puissant. Toute l'énergie de la sève terrestre apparaît dans les efforts multiples pour maîtriser la matière, continuer la lente et persévérante creusée du sol.

C'est l'histoire de l'homme et de la terre que nous dit l'âme tendre et admirative de Constantin Meunier, sa passion pour la nature humaine consciente de son action, de sa souffrance, de son amour.

Eugène Carrière.

J'ai attendu si tard pour envoyer ces notes, qu'on a dû tout dire sur Meunier.

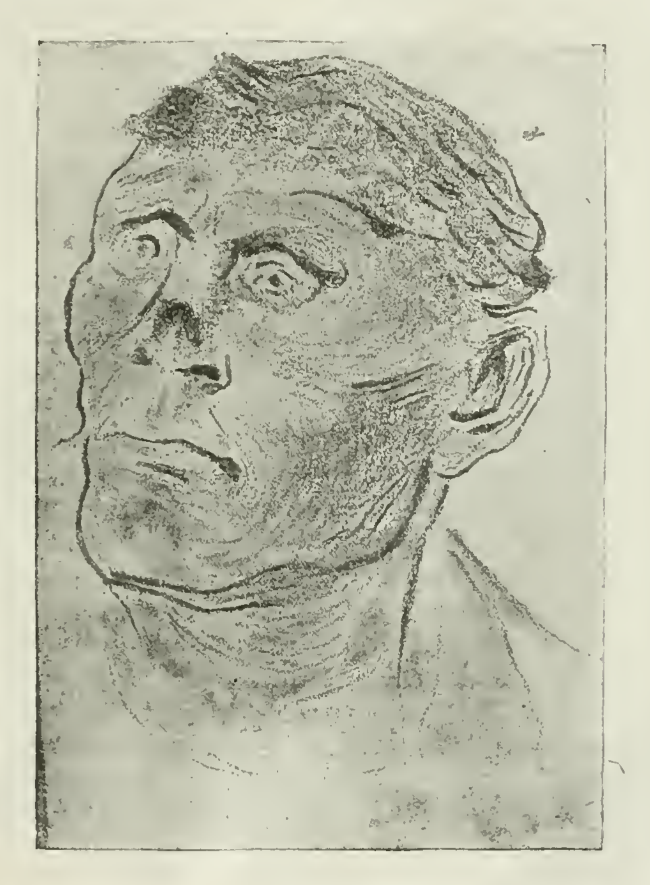
Toutefois, les opinions ne sont pas des unités qu'on additionne comme les pions d'une boîte de damier, qu'il faut fermer quand elle est pleine ; en critique d'art, je pense qu'elles se complètent parfois les unes les autres en se contredisant.

Et d'abord, je m'émerveille de voir le grand Constantin Meunier si souvent désigné dans la presse comme un *réaliste*. Quoi donc ? A-t-il le faire à ce point minutieux ? Prend-il un souci puéril de l'exactitude, et l'a-t-on vu s'ingénier à copier la nature jusque dans les cors aux pieds qu'elle sculpte sur nos orteils ? Vive Dieu ! voilà bien pourtant le réalisme dans toute sa splendeur.

Inclinons-nous devant cette école d'art, nous qui savons ce qu'on doit aux trépassés, et découvrons-nous avec respect en face de sa dépouille mortelle. Le moment est venu, je crois, de nous retirer en silence, « péniblement impressionnés ».

Constantin Meunier est si peu réaliste qu'il échoue presque toujours à rendre la nature, lorsqu'il veut se contraindre à la représenter servilement, *sans rien changer en elle*. S'il sculpte un portrait, il fait ordinairement un énergique effort pour que la ressemblance y soit précise et fidèle ; pour cela, il tord le cou à son aigle rebelle, il se met une visière sur le front pour éviter de regarder trop haut, — et le voilà, le pauvre grand homme, raisonnablement terre à terre, dans la plus pitoyable des confusions : la glaise colle à ses doigts, les ébauchoirs s'engluent, le bâtis se détraque, — bref, il sort de tout cela de fort mauvais ouvrage. L'un des rares portraits de Meunier qui soient à peu près dignes de lui est celui de Camille Lemonnier : on y voit le talent de l'artiste plutôt que son génie, mais il fit cette fois une œuvre expressive et vivante parce qu'il s'agissait d'un vieil ami dont il connaissait bien les livres, et qu'il modela la face selon les harmonies de l'esprit, sans trop se préoccuper de copier un modèle.

Son ascendance wallonne parle en lui comme elle parlait en Patinir et en Bles, comme elle parlait en Rops. Ce Celte romanisé aime et comprend la nature, mais il la doue d'une âme et l'imagine selon lui-même. Bles a créé un paysage, Rops un type de la fille ; Meunier crée à son tour *une forme humaine*, une forme puissante et



ETUDE POUR LE *Mort* DE CAMILLE LEMONNIER.
Inédit.

rude qui ne ressemble à rien de ce que nous connaissons. Cette forme, il pourra la modifier légèrement, selon les exigences expressives de l'œuvre, mais elle gardera toujours en elle quelques grandes lignes fondamentales et invariables. C'est un être nouveau qui est entré dans la vie ; il existe désormais une certaine créature virile, au masque énergique et saisissant, qui appartient à l'art de Meunier et

que l'on reconnaît aussitôt, — de même que l'on reconnait les femmes de Masolino, de Signorelli et de Léonard, — de même qu'il y a une madone de della Quercia, un adolescent de Donatello, une figure symbolique de Desiderio, et même un ange d'Agostino di Duccio.

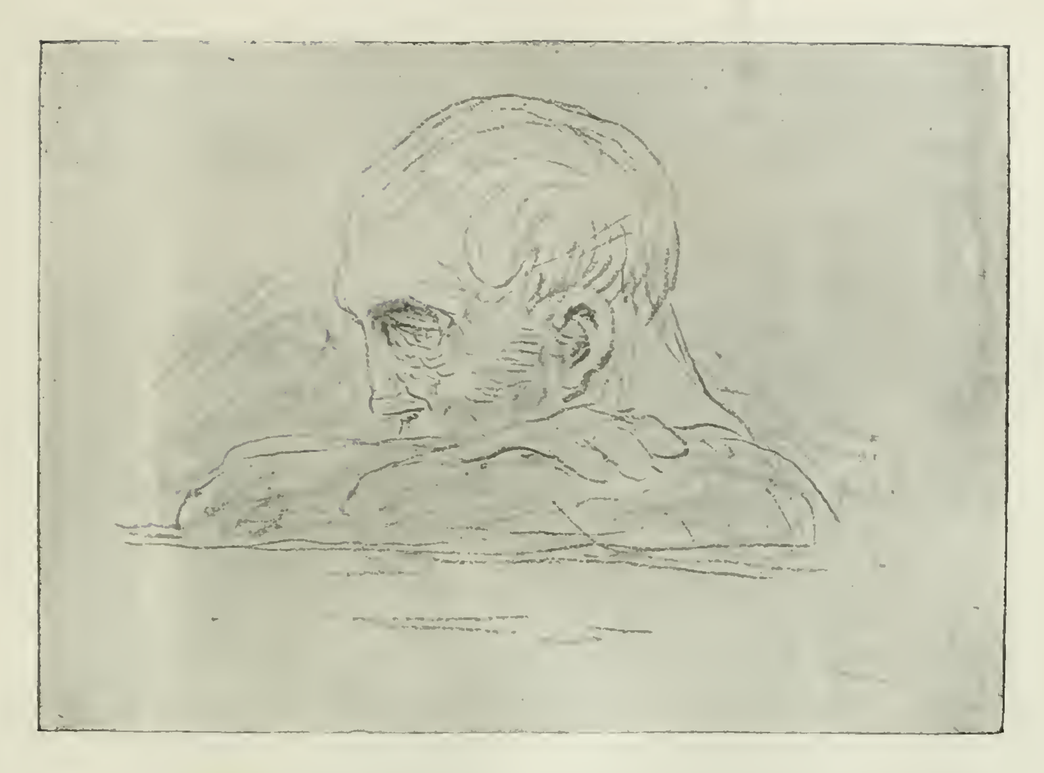
Pour Meunier, la nature est toujours le point de départ, comme il sied, mais je dis le point de départ et non le point d'arrivée, et c'est là, au vrai de la question, le fond de tout le débat entre les copistes et les interprètes. *Aller vers* la nature, c'est rechercher la fidélité des formes reproduites, c'est encore s'efforcer vers ce qui est individuel, et si l'on va très loin, c'est en faire l'analyse. Mais *partir* de la nature c'est, comme Meunier, y enfoncer de profondes racines pour s'élever au-dessus d'elle ; c'est choisir entre les sucs de la terre ceux qui forment la sève et nourriront le feuillage ; c'est de tout le détail analytique de la vie, faire naître une puissante synthèse.

Certes, cet art est aussi loin que possible de l'art académique, puisqu'il innove sans cesse. Mais, cent fois plus que les académies, il se rattache à la grande lignée des maîtres antiques, et s'il n'en imite point les formes, s'il n'en singe point les procédés, c'est pour agir selon l'esprit même qui les a guidés. Constantin Meunier cherche le caractère, mais il ne s'arrête jamais au trait individuel qui l'exprime. L'aspect du modèle se transforme aussitôt et le sculpteur le hausse au-dessus de lui-même pour faire chanter par toutes ses lignes la force de l'attitude et la stable puissance de la structure. Il souligne avec énergie tel trait décisif, creuse une joue, affermit la cambrure d'un nez ou la rude courbe d'une mâchoire ; mais une logique supérieure l'a guidé, qui règle tout cela selon la grandeur expressive de la proportion, et il donne à son œuvre ce divin *équilibre des mouvements* qu'on appelle harmonie.

Ainsi compris, le caractère devient aussi le style, et l'individu disparaît pour se tranformer en un type.

***

Toute chose, dans la nature, évolue vers son type. Il en est de même dans cette nature idéale que peuplent les créations de l'art. Cette évolution est pour l'art le secret de la vie et du renouvellement. Mais combien elle est lente, et par quels efforts successifs elle procède ! Je ne parle pas seulement des actions et des réactions bien connues, — de celles, par exemple, qui conduisirent les nobles statures de Phidias à s'attendrir d'un charme féminin sous Praxitèle, et à se con-



Dessin inédit.

torsionner avec l'école de Rhodes, pour être ramenées ensuite presque à leur point de départ à l'époque d'Hadrien. Mais, puisque j'en suis aux Grecs, quel long espace de la durée il a fallu pour créer peu à peu les figures classiques d'Apollon, d'Athèna, d'Artémis, et pour transformer les pauvres Astarté de terre cuite, de Phénicie et de Chypre, en cette fière et voluptueuse merveille de la Vénus de Cnide ou de celle de Milo !

Et puis, les Grecs n'ont inventé leurs types que par degré et, pour ainsi dire, un à un. Les athlètes sont venus après les dieux, et, après les athlètes, les amazones avec les barbares. L'art s'y reprend à maintes fois avant d'exprimer toute la nature ; il semble qu'il s'effraie de la tâche et s'étudie à bien choisir. Beaucoup de choses aussi demeurent pour lui très longtemps sans clarté. Le paysage n'existe pas pour les Grecs, — et ils n'ont pas connu l'ouvrier.

Et voilà justement ce qu'il y a de plus surprenant dans Meunier ; c'est qu'il a créé soudain, et en lui donnant du premier coup toute sa

vivante puissance, une Figure que l'art n'avait pour ainsi dire jamais vue depuis les vieux temps de l'Egypte.

En sculpture, l'ouvrier *n'existait pas encore*, — car on ne peut guère compter d'indigentes tentatives où quelque travailleur trouva place parfois, à titre d'accessoire, ou pour symboliser la munificence de l'Etat envers les misérables. Parlera-t-on sérieusement de Dalou lui-même, lorsque voici Meunier?



Croquis d'Espagne.
Inédit.

Chose étrange assurément que cet oubli complet de l'ouvrier, jugé sans doute indigne de la ronde bosse.

Cela vaut bien la peine qu'on s'y arrête un peu. Donc, la Grèce n'y songea point ; et Rome, qui s'en avisa sur le tard, ne trouva rien de mieux que le bas-relief plutôt documentaire de la Colonne Trajane. Les réalistes du moyen âge ont connu l'homme du peuple, mais jamais que je sache ils n'ont étudié l'ouvrier en tant qu'ouvrier, pour éterniser dans la pierre la grande attitude du Travail.

Et voilà la Renaissance, avec son faste délicat, sa noblesse, et bientôt l'emphase de son éloquence... Créer un type de travailleur? Elle s'en garderait comme de la peste, — oui, et même en peinture : les maçons de Benozzo, à Pise, ne sont que les figurants harmonieux d'un décor.

Car, si la sculpture le négligeait, qui donc, autrefois en peinture, a compris l'Ouvrier? Non, pas même van der Goes; il n'a vu que des paysans pieux, — comme Rembrandt n'a vu que le Pauvre, Callot le Gueux, et les Espagnols le Mendiant. Et, pourtant, fait unique peut-être dans l'histoire de l'art, c'est ici la peinture qui devait devancer la sculpture.

Je crois bien que le premier essai notable de figurer l'ouvrier, non plus comme un personnage anecdotique ou esquissant un mouvement consacré, mais en l'étudiant dans le geste même de son labeur, doit se trouver dans les toiles de Léonard Defrance, artiste liégeois, qui peignit à la fin du XVIII[e] siècle quelques scènes du travail des usines. Elles sont au musée de Liège, où l'on peut les regarder d'ailleurs avec plus d'intérêt que d'enthousiasme. Après cela, il faut attendre le grand élan de l'école française, le *Casseur de pierres* de Courbet, le *Semeur* et les *Glaneuses* de Millet; puis Roll nous mène dans les chantiers, Raffaëlli nous montre l'ouvrier des banlieues, — et de tout cela sauf Millet, que restera-t-il peut-être dans cinquante ans?

Millet, oui! Millet qui renaît à présent dans Meunier, Millet sans qui Meunier n'eût pas sans doute approfondi sitôt le secret de son art; Millet, très proche de Meunier si l'on regarde l'ensemble d'une attitude telle qu'ils la conçoivent tous les deux, mais presque aux antipodes de Meunier si l'on examine les dessins de ces deux maîtres : les formes minutieusement cherchées, les petits traits pressés et précis du peintre qui veut arrondir un relief, et d'autre part les touches violentes et décidées du sculpteur qui saisit la forme et la maîtrise.

Non, certes, Millet n'est pas Meunier, pas plus que l'homme des champs, avec le vaste horizon qui l'entoure et la terre qui le porte, n'est pareil au débardeur des quais ou au marteleur de l'usine; — et par dessus tout, il y a cette différence décisive : que le pinceau ne parle point la même langue que l'ébauchoir. Constantin Meunier est et restera le créateur du type de l'Ouvrier.

Tandis qu'il innovait ainsi avec une hardiesse formidable et ingénue, il est curieux de voir le maître sculpteur se rapprocher, sans le vouloir, d'un art qu'il n'a peut-être jamais beaucoup étudié. Comme les Egyptiens des premières dynasties, Constantin Meunier a le sens de la nature. Comme eux aussi, la silhouette le séduit avant tout, la structure linéaire de l'ensemble, — et comme eux il est puissant et stable. Mais il y a chez lui beaucoup plus de mouvement suspendu; ses formes immobiles restent promptes à l'action et les muscles de ses figures expliquent plus directement la force. On sent qu'il est venu



Une Walkyrie.



L'INDUSTRIE, fragment,

après Antonin Pollaiolo, — après la lutte d'Antée et le « combat des hommes nus », — et l'on devine aussi, à voir la solidité statique et la puissance contenue de ses attitudes, qu'il a longtemps médité sous le plafond de la Chapelle Sixtine. C'est pourtant à de la sculpture plus ancienne que je songe à propos de lui, et j'imagine que s'il lui fallait trouver des exemples et des maîtres, il les chercherait instinctivement très loin.

Si la source de son art nous ramène malgré nous jusqu'à l'Egypte, son art lui-même, en son mélange de naturalisme, de caractère et aussi de style, nous reporte plutôt à la première renaissance de la sculpture grecque, lorsque la statuaire répudia tout à coup les théâtrales grimaces des Laocoon, et redevint plus simplement puissante sans cesser d'être avant tout préoccupée d'expression. Nous avons beau nous débattre, c'est toujours à l'antique qu'il faut en revenir à la fin, pour chercher des points de comparaison, lorsqu'il s'agit des très grands, qui créent eux-mêmes leur forme ; et c'est ainsi que l'art de Constantin Meunier nous reporte à l'époque du torse d'Hercule au Belvédère. Mais devant le *Marteleur* de l'artiste wallon, je pense invinciblement à un autre chef-d'œuvre moins parfait que le premier et assurément fort lointain en apparence : je veux dire l'admirable bronze du musée des Thermes, à Rome : cet athlète assis, fatigué mais toujours robuste, à demi-vaincu mais encore terrible, qui repose sur ses genoux un bras aux veines gonflées, et relève sur ses puissantes épaules une tête au front brutal, aux rudes mâchoires, aux regards stupéfiés, où, comme chez les héros de Meunier, toutes les forces latentes et les volontés engourdies ressemblent au repos formidable des lions.

Albert Mockel.

Deux grandes volontés dominent la sculpture contemporaine : Rodin et Constantin Meunier.

Rodin a éclairé ses figures par des plans analytiques, par des nuances infinies d'anatomie, plus ou moins exactes. Il a fait surgir le type immortel de la finesse humaine, faite d'ombres et de recherches.

Après les statuaires grecs et quelques-uns de la Renaissance, Rodin a fait la statue proprement dite, la ronde bosse. Cependant, troublé par les visions erronées sur la statuaire égyptienne, par les déformations de la sculpture de l'Extrême-Orient, il a sacrifié l'en-


mineur

semble, le raccourci universel, au raccourci spécial. Le détail domine la loi de l'harmonie. La ronde bosse, merveilleuse comme analyse, manque d'unité.

Constantin Meunier, éduqué par des procédés picturaux, ayant l'œil nourri par les *silhouettes* de ce Borinage où domine surtout un plan d'ensemble... déformé, une unité spéciale, est avant tout le sculpteur de bas-relief. Il n'aime pas le détail ni la charpente qu'exige la ronde bosse. Il évite la ligne axiomatique, universelle de la figure humaine. Il préfère l'imprécis et le flottant qui font ressortir quelques particularités musculaires... d'ordre moral. Il émeut et il instruit. Il décrit avant tout; il décrit par plans d'ensemble, par indication. Il faut un fond pour ses figures ; un fond naturel, confus, brumeux, comme l'air de ces pays de charbon qui l'a inspiré, ou un fond d'art, de substance solide, contre lequel viendraient s'écraser ses figures.

Phidias supporte le grand soleil. Les géants de Michel-Ange domineraient les espaces près des précipices, au bord des mers écumantes, sur des promontoires. Les figures de Rodin aimeraient les bosquets ombrés et un peu de mystère qui atténue toute rudesse. L'œuvre de Meunier demande de vastes murs pour s'étaler, pleine de pitié et d'amour.

Mécislas Golberg.

J'ai entendu parfois des artistes — ses confrères — reprocher à Constantin Meunier de n'avoir pas mis assez de vibrante nervosité artiste dans sa grande œuvre honnête et large. C'est que, comme Emile Zola, Meunier est un précurseur, le précurseur de l'art de demain démocratique, humanitaire, socialiste, — art qui n'a pu encore arriver à son expression de finesse artiste parce qu'il est au début de son évolution, mais qui est supérieur à la sorte d'art où Rodin atteignit génialement la perfection, en ce qu'il exprime une pensée plus neuve de plusieurs siècles et riche d'avenir. Un *Monument au Travail*, au temps où nous vivons, est cent fois plus difficile à réaliser avec force et originalité que les plus belles et dramatiques *Portes de l'Enfer* ; et ceux qui ont étudié dans son atelier ses grandes fresques sculpturales ne doivent point perdre une occasion de saluer le labeur grave, l'art hautement conscient, l'idéal serein, à la fois altier et égalitaire, de Constantin Meunier.

Marius-Ary Leblond.

L'ordre d'un instinct supérieur et le conseil d'une race forte, corroborés dans l'intime de l'âme par les impérieuses leçons de la vie et, pour les yeux, par le spectacle quotidien du labeur harmonique, un et multitudinaire, ont dicté à Constantin Meunier sa mission. Dans quelle mesure intervinrent la volonté, la raison, quand il fit, pour la première fois sonore, le geste qu'il devait éterniser? Délibéra-t-il? Ne suivit-il pas plutôt, avec la docilité des grands prédestinés, l'impulsion magnifique et fatale?

L'unité de l'œuvre de Constantin Meunier a le caractère évident d'une invincible nécessité; — je veux dire que cet artiste est venu pour éblouir les yeux les moins ouverts de cette vérité: la loi du génie est de ponctuellement obéir, et en temps utile, à certaines circonstances et personnelles et collectives. Sinon de la durée de son œuvre dans la mémoire des générations, c'est la loi de son triomphe au présent, et nul ne sera le contemporain de sa propre gloire qu'à la condition de donner au monde le sentiment, on dirait mieux la sensation d'un accord parfait entre le besoin (spirituel) d'une heure et les facultés d'un homme: la réponse à telle question point formulée peut-être, mais que chacun croit lire dans l'œuvre opportune; cette question, nous en avons la révélation soudaine, était la formule même de nos inquiétudes au terme où nous sommes dans la durée; la réponse — l'œuvre — est la formule du peu qu'au même instant nous possédons de certitude.

Mais si Constantin Meunier est venu pour affirmer de sorte étincelante cette vérité, ce n'est point à dire — et ceux qui l'ont dit ont commis une erreur grave — qu'il l'ait seul proclamée; il ne l'a même pas mieux mise en lumière que tels de ses grands contemporains. Ce sacrifice qu'on lui voudrait faire de ses pairs naturels ne serait pas pour servir sa gloire.

Seulement, vraiment: ce choix qu'il a dû faire de peindre et de sculpter l'humanité en travail sur et dans la terre en production, — l'humanité dépouillant à ses propres dépens la terre et la fouillant jusqu'en ses profondeurs — en imposant à son œuvre une forte et visible unité, rend plus sensible cette loi de fatalité, propre au génie. Elle correspond, cette œuvre, *évidemment*, aux préoccupations les plus générales et les plus immédiates d'une époque, celle-ci, tenue de résoudre sans retard ni détour ce formidable problème du Travail et de la vie des travailleurs. Et le roi Léopold II, point artiste, mais

homme d'esprit, laisse entendre qu'il voit cette correspondance de l'œuvre de Meunier, quand il la qualifie de « socialiste ».

Meunier payerait cher ce privilège d'avoir fait dans cette œuvre sublime la démonstration exemplaire d'une vérité précieuse s'il devait, après avoir bénéficié de l'actualité poignante, en être la victime : si la solution enfin acquise du grand problème dont il s'est fait le Témoin pouvait atténuer le tragique intérêt de son témoignage. — Quelques réformes dans le Code ont tué certaines pièces de théâtre, longtemps réputées immortelles. — Mais le statuaire doit se promettre l'avenir, parce que le problème auquel il s'est voué, si nous en souffrons plus intensément aujourd'hui, semble-t-il, que jamais, rayonne sur la vie entière, future comme passée — on lui peut espérer des solutions provisoires, non pas une conclusion définitive — et parce qu'il en a déduit un type, à la fois ethnique, d'humanité générale et le sien, beau d'une splendeur douloureuse et ferme, le légitime frère des plus grandes créations de l'Art, dans tous les temps.

Charles Morice.

FIN

Les artistes et écrivains dont les noms suivent ont apporté leur contribution à cet ouvrage :

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Hors-texte

Achevé d'imprimer
le dix janvier 1905
par F. DEVERDUN, Buzançais (Indre)
pour le compte de la Plume